L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

14e Année - Nouvelle série N° 57 - Avril 1959

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE :

COMITÉ DE RÉDACTION :

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX :

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.200 francs (étranger : 1.400 francs), à envoyer par chèque postal à M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 frs l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de 175 frs, ceux des années antérieures au prix de 100 frs.

1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs.
2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3° Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.
4° Les manuscrits ne sont pas rendus.
5° Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E. M., doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.
6° Ces articles n'engagent que leurs auteurs.
7° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1958

ETAT - 1er Degré

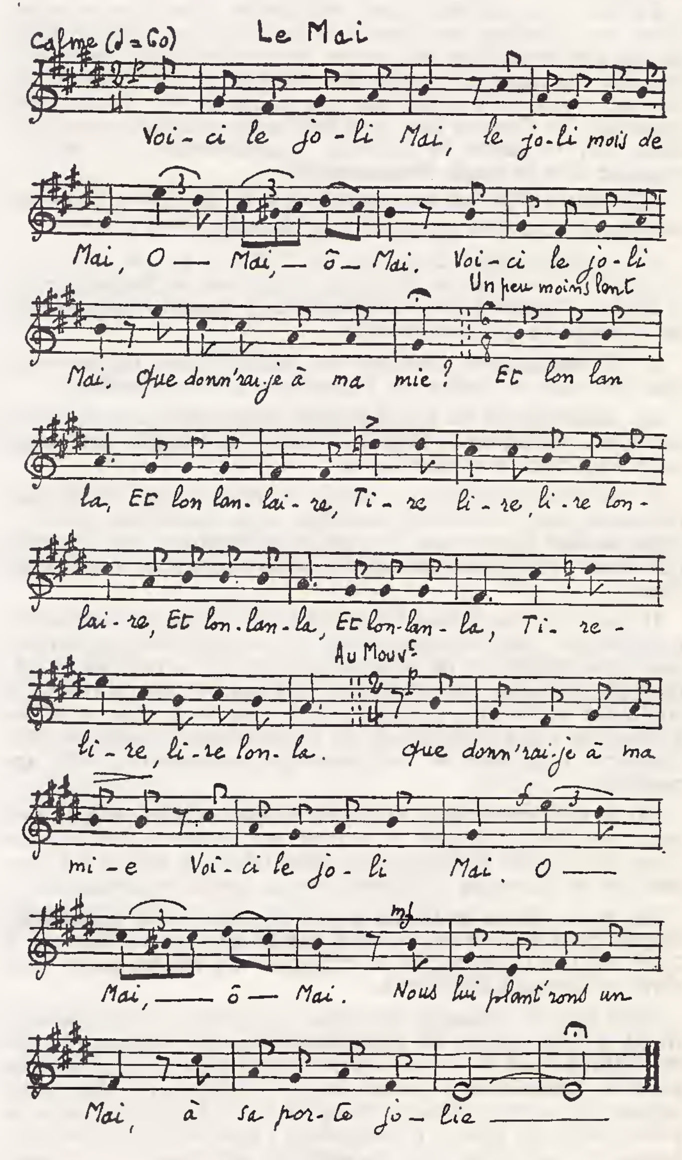
Dictée

Très modéré

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10)

ETAT - 2e Degré

Accompagnement



Art Musical

A propos de son oratorio *Jeanne d'Arc au Bûcher*, Arthur Honegger écrit : « Je me suis efforcé d'être accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien ».

Montrer comment, et dans quelle mesure, le compositeur a réalisé son ambition.

---

(1) Voir E.M. nos 52, 54, 55 et 56 de nov. 58, janv., fév., mars 1959.

NOUVEAUX PROPOS SUR L'EDUCATION MUSICALE DANS LES ECOLES NORMALES

par J. L. ESNAULT

Directeur de l'Ecole Normale d'Instituteurs du Cher

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt l'étude de Mlle Dhuin sur « l'Education musicale dans les Ecoles Normales » parue dans les numéros de novembre 1957, juin et juillet 1958. Qu'on me permette ici, qu'on permette à un Directeur d'Ecole Normale qui n'ose se prétendre musicien, mais s'avoue volontiers passionné de musique et d'éducation musicale, de donner son avis sur cette question, avis qui, bien sûr, et selon la formule traditionnelle, ne saurait engager que sa seule responsabilité.

Rappelons d'abord, à nouveau, que la plupart des Ecoles Normales actuelles accueillent trois catégories d'élèves :

les élèves-maîtres titulaires du B.E.P.C. qui entrent par concours en classe de Seconde, préparent le Baccalauréat à l'Ecole Normale et y accomplissent ensuite une année de Formation professionnelle;

les élèves-maîtres titulaires du Baccalauréat qui entrent par concours en classe de Formation professionnelle;

les Instituteurs et Institutrices auxiliaires dits Remplaçants qui viennent à l'Ecole Normale accomplir un stage de Formation professionnelle.

A ces trois catégories d'élèves correspondent, en ce qui concerne leur éducation musicale et la formation pédagogique à leur donner en vue de l'enseignement de la musique dans les classes primaires, trois catégories de problèmes.

Il n'est pas dans mes intentions de reprendre toutes les excellentes idées, constatations et suggestions, exprimées par Mlle Dhuin, ni de m'aventurer sur le terrain de la pédagogie musicale qui n'est pas le mien; je me bornerai à souligner dans une perspective si l'on veut plus « administrative » les déficiences de l'organisation actuelle afin d'aider à esquisser les solutions qui pourraient y être apportées.

En ce qui concerne la première catégorie d'élèves-maîtres, ceux qui sont recrutés à l'entrée en Seconde (c'est-à-dire plus des 3/4 des Normaliens), Mlle Dhuin a raison de penser que le concours d'entrée pose un premier problème.

La place de la musique y est en effet fort restreinte. Noyée dans les autres, réduite par le jeu des cœfficients à 1/22e du total, l'épreuve de musique est même, pour tout dire, totalement inefficace.

C'est que le concours d'entrée veut répondre simultanément à deux sortes de préoccupations, en voulant choisir des élèves tout à la fois aptes à poursuivre leurs études pour le Baccalauréat (épreuves de Français, de Mathématiques, de Langue vivante) et aptes aussi à certains aspects particuliers du métier d'instituteur : une belle écriture, une bonne orthographe, des dispositions en dessin, en travail manuel, en éducation physique et en musique.

Le résultat, c'est que les points gagnés dans ces disciplines, qne l'on aurait tort d'appeler accessoires, permettent à certains candidats de se classer efficacement. Tandis que d'autres parviennent à entrer, malgré leur faiblesse dans ces mêmes matières, et parfois même leur inaptitude, en ce qui concerne la musique, à satisfaire à la double et élémentaire performance prévue à l'examen « *d'un exercice de solfège et de l'exécution d'un chant* » étudié en classe.

Un jour peut-être apparaîtra-t-il nécessaire de repenser cette organisation du concours Mais si l'on. estime indispensable qu'un futur instituteur soit apte à enseigner la musique, poussera-t-on la logique jusqu'à rendre *éliminatoire* l'épreuve de musique ? Donc celles d'éducation physique, de dessin, aussi?... Délicate question, et dont la rigueur soulèverait bien des polémiques et des oppositions !

Le problème n'est-il pas plutôt d'améliorer la préparation de *tous* les candidats, afin d'égaliser leurs chances et de permettre une sélection plus valable et moins hasardeuse?

Car certains candidats sont bien préparés : les élèves des Lycées et Collèges qui disposent d'un professeur spécialisé, ceux des élèves de Cours Complémentaires qui ont la chance de bénéficier du dévouement et de la compétence d'un maître musicien. Mais tous ne sont pas aussi favorisés...

Dans la perspective d'une réforme générale de l'enseignement qui, notamment, consacrerait officiellement la part importante jouée dans l'Enseignement du Second degré par les Cours Complémentaires devenus en fait de véritables petits Collèges ruraux ou cantonaux (2/5e des élèves de 11 à 16 ans sont des élèves des C.C.) ; il m'apparaît indispensable de prévoir la formation spéciale d'un cadre de professeurs d'Education musicale pour les classes de la 6e à la 3e des Cours Complémentaires.

Je n'ignore pas qu'un tel cadre existe dans les C.C. et Ecoles primaires de la Seine, mais Paris n'est pas toute la France.

On a commencé d'organiser une formation professionnelle spéciale aux futurs maîtres de Cours Complémentaires pour les principaux enseignements : Lettres, Langues, Mathématiques, Sciences. Il me paraît indispensable de prévoir une formation semblable pour les futurs maîtres d'enseignement musicale, et d'en ouvrir le recrutement aux élèves-maîtres doués pour la musique : il s'en trouve dans chaque promotion.

En outre, actuellement, pour qu'un élève-maître qui a bien réussi au Baccalauréat et manifeste des aptitudes marquées en Lettres ou Mathématiques ou Sciences, puisse obtenir une bourse de continuation d'études pour préparer l'E.N.S .de Saint-Cloud ou l'E.N.S. de l'Enseignement Technique, l'avis du Conseil des Professeurs suffit (dans la pratique). Tandis que pour continuer ses études en Musique (même exigence pour le Dessin et pour l'Education Physique), il doit subir au préalable un examen, en fait un concours, et assez difficile, bien supérieur en tout cas au niveau des études musicales exigées pour l'épreuve facultative du Baccalauréat.

Je comprends fort bien la nécessité de vérifier préalablement les connaissances musicales des candidats, mais je regrette que pratiquement très peu de Normaliens et Normaliennes puissent accéder au Lycée La Fontaine, dont les classes se trouvent en fait réservées aux jeunes gens qui ont pu mener de front et des études générales jusqu'au Baccalauréat et des études musicales solides que seule peut permettre l'heureuse proximité d'un Conservatoire ou d'une Ecole de Musique ou d'un Professeur de Musique vraiment qualifié. C'est, je crois, laisser la part trop belle aux fatalités familiales et géographiques. C'est aussi se priver de la possibilité d'étendre le recrutement des professeurs de musique, dans un temps ou l'expansion de l'enseignement du Second Degré va multiplier les besoins.

C'est pourquoi je crois utile la création, dans des Ecoles Normales (ou des Lycées) de chefs-lieux d'Académie, de classes de formation pédagogique et musicale, qui seraient accessibles aux élèves-maîtres musiciens de la même façon que les classes de préparation aux E.N.S. ou les classes de Propédeutique (c'est-à-dire avec l'avis déterminant du Conseil des Professeurs et surtout du Professeur d'Education musicale), et qui pourraient conduire les plus doués de leurs élèves jusqu'au C.A. à l'Education musicale des Lycées, Collèges et Ecoles Normales.

Je ne reviens pas sur les aspects essentiels de l'enseignement musical dans les Ecoles Normales. Sinon pour souligner, après Mlle Dhuin, qu'il est indispensable, dès l'entrée en Seconde, d'apprendre à chaque Normalien et Normalienne à se servir des deux instruments les plus commodes et les plus efficaces pour l'enseignement de la musique à l'Ecole primaire: le *guide-chant* et... sa *voix*.

Et la culture vocale, à mon sens, ne doit pas servir seulement au chant, mais aussi à la parole : il faut que la voix soit *posée* pour affronter les efforts pulmonaires et vocaux qu'exigent les six heures quotidiennes de classe; il faut que la voix soit claire, bien articulée, capable de nuances, pour mettre en valeur, au cours d'une leçon de lecture, par exemple, toutes les intentions expressives d'un texte.

A l'expérience, je crois indispensable, du moins dans les Ecoles Normales de garçons, l'horaire suivant :

Classe de Seconde (1re année) : 2 heures,

Classe de Première (2e année) : 2 heures,

Classe de Philo-Sciences (3e année) : 1 heure 1/2,

Classe de Formation professionnelle (4e année) : 2 heures, c'est-à-dire un horaire légèrement supérieur à l'horaire officiel actuel.

Je crois en particulier infiniment précieux d'entraîner *dès la 3e année*, année de préparation de la 2e partie du Baccalauréat, les élèves-maîtres à faire des leçons de chant devant des élèves de l'Ecole primaire annexe (ce qui représenterait 1/2 heure dans la séance hebdomadaire).

Pourquoi, dira-t-on, ne pas attendre l'année de Formation professionnelle ? D'abord parce que celle-ci, diminuée de trois mois de stages pédagogiques, ne laisse guère le temps pour l'étude complète' théorique et pratique, de la pédagogie musicale. Egalement parce que ces leçons de chant (d'éducation physique aussi) permettent aux élèves-maîtres, dès la 3e année, d'apprendre à parler aux enfants, à se faire obéir, écouter d'eux ; et qu'ainsi cette difficulté surmontée facilite l'apprentissage pédagogique de 4e année.

Enfin parce qu'il faut prouver aux Normaliens que la leçon de chant, d'apprentissage d'un chant, est facile à faire, une de celles qui « rend » le plus immédiatement ; pour les aider ainsi à surmonter ce « trac » qui paralyse certains de leurs aînés et les empêche de donner dans leur classe un véritable enseignement du chant.

C'est pourquoi ces leçons dirigées par les élèves-maîtres de 3e année doivent s'adresser aux enfants du niveau, par exemple, du Cours élémentaire 2e année, Cours moyen 1re année (9e et 8e des Lycées) et prévoir comme programme principal l'apprentissage de chants faciles à une voix.

Ce contact anticipé ayant déjà familiarisé les élèves-maîtres avec une partie des problèmes pédagogiques posés par l'enseignement musical à l'Ecole primaire, les deux heures de musique en 4e année peuvent être consacrées d'une part à l'éducation musicale des élèves-maîtres et d'autre part à une pratique plus étendue des leçons de chant à l'Ecole primaire, cette fois dans tous les cours, du Cours préparatoire au Cours de fin d'études, et cette fois aussi de tous les types de leçons de musique (solfège, présentation de disques, etc.).

En passant, disons qu'une révision des programmes de la musique à l'Ecole primaire, serait certainement bienvenue : les programmes actuels datent de 1923 et sont pratiquement tombés en désuétude.

Pour conclure, je suis d'accord avec Mlle Dhuin pour dire : « Nous gardons nos chances auprès des Normaliens de la première et principale catégorie »...

...'Et aussi pour constater, hélas ! que « notre action est forcément restreinte auprès des élèves recrutés après le baccalauréat ».

Ce recrutement d'élèves-maîtres qui ont préparé le baccalauréat dans un Lycée ou dans un Collège se heurte à de sérieuses difficultés, et pas seulement quant au problème qui nous occupe.

D'abord le concours d'entrée en classe de formation professionnelle des Ecoles Normales ne comporte pas d'épreuve de Musique. Non plus d'ailleurs que d'épreuve d'Education physique. Bien regrettables lacunes, puisque cette catégorie de futurs instituteurs aura, comme l'autre, à enseigner le chant et la gymnastique. (Par contre y figure une épreuve de Dessin. Pourquoi ?)

Et puis — et c'est plus grave — la plupart des candidats ont abandonné l'enseignement musical depuis plusieurs années, depuis le B.E.P.C.; certains même n'en ont pratiquement *jamais* suivi. Je déplore (et sans doute ne suis-je pas le seul) cette erreur psychologique des programmes qui rendent dans les Lycées et Collèges l'enseignement de la musique *facultatif après la* 3e (et que dire des Collèges techniques et des Ecoles nationales professionnelles...) c'est-à-dire juste à l'âge où l'adolescent devient vraiment apte à goûter l'aspect esthétique des choses, de la musique entre autres, à l'âge où l'émotion née de la musique peut devenir un élément précieux de formation de la personnalité...

En plus, qu'un élève entre en 1er année d'Ecole Normale sans rien connaître, ou trop peu, de la musique, cela n'est peut-être pas totalement irrémédiable parce qu'il n'a que 15 ou 16 ans. Qu'il entre en 4e année, à 19, 20 ou 21 ans, c'est un problème bien plus difficile. L'Education musicale, comme toute culture, exige *du temps*, et une formation professionnelle accélérée ne peut répondre à toutes les exigences. Une seule année de formation professionnelle apparaît donc notoirement insuffisante pour apprendre ou réapprendre aux normaliens de cette catégorie : à chanter, à solfier, à se servir d'un guide-chant, à diriger des leçons de musique de tous les types à tous les cours de l'école primaire.

Sans doute lorsque les temps devenus meilleurs permettront à nouveau une formation professionnelle en *deux* ans, le problème en sera-t-il facilité. (Un horaire spécial pour cette catégorie d'élèves-maîtres devra être envisagé.)

Les instituteurs et institutrices remplaçants, c'est-à-dire ces jeunes gens qui ne sont pas passés par l'Ecole Normale et qui, leur baccalauréat acquis au Lycée ou au Collège, demandent à entrer dans l'Enseignement primaire en y accomplissant d'abord des suppléances, constituent la catégorie de loin la plus défavorisée par suite de l'insuffisance (l'absence ?) de sa formation professionnelle. Disons aussi, hélas ! et sans diminuer le mérite et le courage de ces jeunes gens, que je suis bien placé pour apprécier personnellement, que ce sont leurs élèves surtout qui sont défavorisés, et il en sera de même tant que le déficit en personnel titulaire empêchera les remplaçants de venir recevoir à l'Ecole Normale une formation pédagogique valable. Or ils sont nombreux : dans les jeunes instituteurs débutants, disent certaines statistiques, on compte plus de remplaçants que de normaliens et normaliennes...

Il est bien prévu des stages d'une demi-année scolaire à l'Ecole Normale, mais que peut-on faire valablement en si peu de temps ? Une vague initiation, tout au plus. Et là encore le malheur des temps empêche l'administration d'organiser ce stage pour tous les remplaçants.

Il existe bien aussi des conférences pédagogiques, mais 8 par an, 16 pour les deux années de préparation au Certi-

(suite p. 7/155)

ETUDE SUR LE VIOLON ET LES CORDES (1)

par Fr. CABOS et J. MAILLARD
Professeurs d'Education Musicale

TECHNIQUE DU VIOLON

L'accord de l'instrument par quintes facilite grandement le doigté. Les quatre doigts permettent de faire entendre les sons intermédiaires entre deux cordes à vide, plus l'unisson de la plus aiguë. Ceci à la *première position* (revers de la main gauche à hauteur du sillet). Dans cette position, l'index (*doigté 1*) se trouve à intervalle de seconde mineure, majeure ou augmentée de la corde à vide. Un tétracorde partant du demi ton chromatique au-dessus de la corde à vide sera exécuté en *demi-position* (doigté anormal) alors que l'enharmonie serait exécutée en première position. Exemple sur la corde de Sol :

1/2 position :	sol dièse	la dièse[e]	si dièse	do dièse
1[re] position :	la bémol	si bémol[e]	do bémol	ré bémol
doigté commun :	1	2	3	4

La *seconde position* commence à intervalle de tierce de la corde à vide, la *troisième* à intervalle de quarte, etc.

Sur chaque corde et dans chaque position, il est possible d'émettre un son supplémentaire grâce à l'extension du quatrième doigt (auriculaire).

La main gauche, par l'action des doigts et le changement de position (*démanché*), donne donc l'intonation. Toute la main, oscillant ou vibrant sur le doigt qui fait la note, donne le *vibrato*, qui rend le son plus expressif et plus chaud.

La main droite et le poignet, qui doivent être très souples, guident l'archet. L'archet attaque la corde à mi-distance de la corde et du chevalet, parallèlement à ce dernier. Le signe *U* indique qu'il faut pousser l'archet, *V* le tirer. Dans les passages de douceur, on joue *sulla tastiera* (sur la touche), ce qui donne le *flautato*, pour des passages âpres et mordants, *sul ponticello* (sur le chevalet).

L'exécutant peut utiliser la largeur totale ou partielle de la mèche. Le talon de l'archet permet les émissions puissantes, le milieu et la pointe, les traits fins et rapides. La souplesse de l'archet, hormis la vélocité de la main gauche, est la chose la plus difficile à acquérir.

Selon M. Pincherle, les coups d'archet se ramènent à trois catégories :

a) lent et soutenu, soit de force égale, soit en sons filés. Le legato est la liaison de plusieurs notes dans un même coup d'archet (de 2 à plusieurs dizaines).

b) coups d'archet rapides en *grand détaché* (Exemple : (A) *G. Pugnani, Praeludium*) ou en détaché bref, à la pointe, au milieu ou au talon. Le détaché rapide, sur une même note répétée, donne le trémolo, que l'on indique en abrégé (A')

Le *martelé*, puissant, est souvent exécuté au talon de l'archet. On obtient une plus grande puissance encore en tirant l'archet pour chaque note (en ramenant rapidement l'archet au talon pour chaque attaque). Exemple: (B) *Tchaïkowsky, Concerto, 3[e] mouv.*).

Le *spiccato* s'obtient en piquant la note, l'archet étant soulevé rapidement entre chaque émission.

Le *staccato*, ou séries de notes piquées, liées dans un même coup d'archet, est très courant : Exemple : (C) *Brahms, Adagio du Concerto op.* 77 :
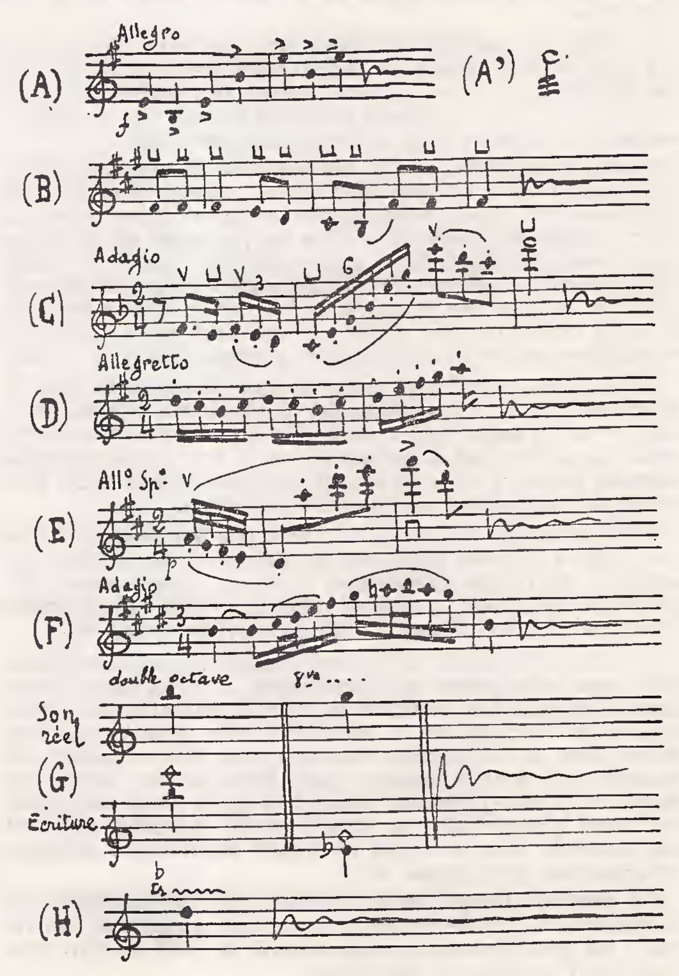
c) coups d'archet rebondissant, basés sur l'élasticité de la baguette. Tout d'abord, le *sautillé* provoqué par le bondissement de l'archet au 1/3 de la mèche environ, vers la pointe. Exemple : (D) *W. A. Mozart, Rondo de la Sérénade Haffner :*

Le *saltato*, ou *staccato à ricochet* (ou jeté, ou rebondissant) obtenu en faisant bondir par ricochet l'archet sur la corde comme une lame de couteau sur une table. Exemple : *Paganini, finale du 1[er] Concerto* (E).

M. Pincherle signale encore d'autres coups d'archet (*brisures, bariolages, saccades...*) qu'il déclare être trop particuliers pour les décrire. L'éminent musicologue renvoie pour cela ses lecteurs à l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (II[e] partie, tome III). On peut malgré tout signaler le *coup de fouet* pratiqué par Wieniawsky.

La tenue de l'archet varie légèrement d'une école à l'autre. Sa technique a fait l'objet d'études très sérieuses de Sevcik, Schradieck, Lucien Capet, entre autres.

La technique de l'instrument proprement dit s'est très rapidement développée dans les différentes écoles. Un Paganini, virtuose transcendant — diabolique selon ses contemporains — avait assimilé tous les procédés et artifices de ces écoles. Presque tous ses « trucs » existaient



(1) Voir E.M. n°s 52, 54, 55, 56 de nov. 58, janv., fév., mars 59.

avant lui, et le virtuose les employait avec une technique consommée.

Le violon est l'instrument chanteur par excellence. Une grande pureté de son, due autant à la façon d'appuyer le doigt de la main gauche, qu'au frottement de l'archet, permet l'expression de phrases éthérées et recueillies. Ex. : (F) *J.-S. Bach, andante du Concerto en Mi majeur* :

La tessiture de l'instrument, à partir du Sol 2 vers l'aigu, est pratiquement illimitée grâce à l'emploi des *sons harmoniques*. On obtient ces harmoniques en effleurant la corde avec le doigt. Ces sons peuvent être émis sur la corde à vide que l'on divise selon les lois de l'acoustique en deux (octave), en quatre (douzième majeure), etc.

On peut pratiquer également les harmoniques en appuyant normalement un doigt sur la corde et en effleurant la corde entre ce doigt et l'archet (il faut naturellement tenir compte des possibilités d'extension de la main!) La fondamentale s'écrit en valeur normale, la note effleurée en forme de petit losange évidé; les sons réels ne sont pas toujours indiqués. Exemple: (G)

Le trille s'obtient en martelant rapidement une note, la note principale étant tenue par un doigt inférieur. Exemple : (H) (*Ré premier doigt en 3e position, Mi bémol, battements 2e doigt*). Les trilles les plus faciles se font avec les 2e et 3e doigts; le plus difficile étant en 1/2 ou première position, entre la corde à vide et le premier doigt.

(à suivre)

NOUVEAUX PROPOS SUR L'E. M. DANS LES ECOLES NORMALES

(Suite de la page 5/153)

ficat d'Aptitude pédagogique (lequel comporte pourtant obligatoirement une leçon de chant) ne peuvent permettre d'apprendre à ces jeunes gens la pédagogie de *tous* les enseignements de l'Ecole primaire. La lecture, le calcul, la rédaction, etc., méritent évidemment la priorité, et la musique ne peut ambitionner plus d'1/16e, voire 1/32e de l'ensemble de ces séances; autant dire, tout juste le temps d'éveiller chez ces auditeurs des regrets...

Seule évidemment, une formation professionnelle complète, semblable à celle que reçoivent les élèves-maîtres entrés en 1re année d'Ecole Normale, améliorée même si possible, peut résoudre ce problème.

Bien sur, l'enseignement primaire — toute l'Ecole publique française — a aujourd'hui des problèmes plus dramatiques à résoudre. Apprendre la musique à tous les petits Français peut sembler un rêve heureux et lointain à l'heure où il s'agit de trouver, en nombre et qualités suffisantes, des maîtres pour leur apprendre *à lire*. Mais sans se détourner des difficultés présentes il est permis de penser aux nécessités de demain, et de commencer de s'y préparer.

C'est pourquoi je souhaite que les professeurs d'Education musicale des Ecoles Normales trouvent dans ces lignes le reflet de leurs propres préoccupations et de leurs efforts. Je souhaite aussi qu'elles persuadent leurs collègues des Lycées et Collèges et des Cours Complémentaires de l'importance que revêt le travail accompli dans les Ecoles Normales. Que celui-ci soit plus ou moins réussi, et par répercussion, les conséquences en sont multipliées aux promotions, aux générations d'enfants auxquelles les élèves-maîtres devenus instituteurs ou professeurs, enseigneront pendant les 25 ou 30 ans de leur carrière.

L'évidente gravité de cette constatation était la raison, ou si l'on veut, l'excuse, de ces lignes.

VACANCES DE POSTES

Postes susceptibles d'être vacants au 1er octobre 1959. Cette liste n'est donnée qu'à titre indicatif. Les candidats à une mutation ont intérêt à demander les postes qui les intéressent, qu'ils figurent ou non sur la présente liste.

Second Degré

Académie de Paris. — Annexe mixte Nanterre, 1 poste — Lycée de garçons de Versailles, 1 — Collège cl. mod. mixte de Saint-Amand Montrond, 1 — C. cl. m. garçons Epernay, 1.

Académie d'Aix. — L. G. Bastia, 1 — L. G. Cannes Gr. J.-Ferry + Gr. Carnot, 1 — L. G. St-Denis de la Réunion, 1.

Académie d'Alger. — L. G. Gautier Alger, 1 — C. m. G. Bld Guillemin, Alger + L. Savorgnan de Brazza, 1 — L. Jeunes Filles Bône, 1 — C. cl. m. m. Bougie, 1 — L. G. Constantine, 1 — C. cl. m. G. Mascara, 1 — C. m. J.F. Constantine, 1 — C. cl. m. m. Médéa, 1 — L. G. Mostaganem, 1 — L. G. Ardaillon, Oran, 1 — L. G. Lamoricière, Oran, 1 — L. G. Philippeville, 1 — C. cl. m. J.F. Philippeville, 1 — L. G. Sétif, 1 — C. m. G. Sidi bel Abbès, 1 — C cl. m. J.F. Sidi bel Abbès, 1 — L. G. Tlemcen, 1.

Académie de Bordeaux. — L. G. Pointe à Pitre, 1 — C. cl. m. J.F. Villeneuve-sur-Lot, 1.

Académie de Caen. — C. m. J.F. Alençon, 1 — C. cl. m. m. Avranches, 1.

Académie de Clermont-Ferrand. — C. cl. m. m. Aubusson, 1 — L. G. Aurillac, 1 — L. G. Clermont-Ferrand, 1 — L. J.F. Le Puy, 1 — C. m. J.F. Le Puy, 1.

Académie de Dijon. — C. cl. m. m. Auxonne avec complément dans les C. de Dôle, 1.

Académie de Grenoble. — C. cl. m. J.F. Thonon-les-Bains, 1 — L. J.F. Tournon, 1.

Académie de Lille. — C. cl. m. J.F. Boulogne, 1 — L. m. St-Omer, 1.

Académie de Lyon. — C. m. J.F. St-Etienne, 2.

Académie de Montpellier. — L. G. Alès, 1 — L. m. Mende, 1.

Académie de Nancy. — L. G. Epinal, 1 — L. J.F. Epinal, 1 — C. cl. m. Longwy, 1 — C. cl. m. G. Toul, 1.

Académie de Poitiers. — C. cl. m. J.F. Rochefort, 1 — C. cl. m. m. Royan, 1 — C. J.F. Limoges, 1.

Académie de Rennes. — Annexe m. St-Marc Brest, 1 — C. cl. m. J.F. Dinan + C. G., 1 — L. J.F. Morlaix, 1 — C. cl. m. J.F. Quimperlé, 1 — L. G. St-Brieuc, 1.

Académie de Strasbourg. — L. G. Metz, 1 — L. m. Phalsbourg, 1 — C. cl. m. m. St-Avold, 1 — C. cl. m. m. Rombas, 1 — C. cl. m. m. Ste-Marie-aux-Mines, 1 — L. G. Thionville, 1.

Académie de Toulouse. — C. cl. m. G. Castres, 1 — L. J.F. St-Gaudens, 1 — C. m. G. Rodez, 1 — C. cl. m. G. Villefranche-de-Rouergue, avec complément au C. J.F., 1.

Enseignement Technique Garçons

C.T. Alger — C.T. Lille — E.N.P. Nancy — E.N.P. Saint-Etienne.

Ecoles Normales

Instituteurs. — Lille mixte. — Bourges, 1/2 service. — Chartres, 1/2 s. — Besançon, 1/2 s. — Laon, 1/2 service. — Montbrison.

Institutrices. — Le Bourget. — Bourges, 1/2 s. — Chartres, 1/2 s. — Besançon, 1/2 s. — Laon, 1/2 s., — Alger.

STRAVINSKY : L'OISEAU DE FEU

par J. ROLLIN

Disque :

DECCA (dir. Ansermet) (version intégrale du Ballet).

Partition :

Orch. poche (Suite d'orchestre. Nouvelle orchestration de 1919).

Ev. J. W. Chester (London).

L'auteur.

Igor-Feodorovitch Stravinski, né à Oranienbourg, 1882. Fils d'une basse du théâtre de Saint-Pétersbourg, fait d'abord de médiocres études secondaires, suivies d'études de droit, parallèlement à de bonnes études de piano. Rencontre à la Faculté le fils de Rimsky-Korsakoff qui le met en relation avec son père et avec qui Stravinski travaille la composition et surtout l'orchestration. On admet cependant qu'il doit la plus grande partie de son métier à lui seul qu'il faut considérer comme un indépendant.

Premières influences: écoles russes, allemandes, puis françaises (Debussy, Ravel, Dukas, Chabrier). Une grande admiration pour Glinka, sa musique et son instrumentation « qui reste jusqu'à nos jours un monument parfait de l'art musical par la sagesse de son équilibre sonore » (Stravinski : Chroniques de ma Vie).

Feux d'artifice, puis *Chant funèbre* (à la mémoire de Rimsky). Ebauche de l'opéra *Le Rossignol.*

Rencontre avec Serge de Diaghilew (1909) qui lui commande la musique de l'*Oiseau de feu.* Stravinski sera désormais sollicité par le Ballet. Il en fournira 7 aux Ballets russes de Diaghilew : *Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911), *Sacre du Printemps* (1913), *Renard* (1916), *Pulcinella* (1919), *Les Noces* (1923), *Apollon Musazète* (1927), et 4 ailleurs: *Le Baiser de la Fée* (1928), *Perséphone* (1934), *Jeux de Cartes* (1936), *Suite de Ballet* (1944). A quoi on peut ajouter (demeurant du domaine de la danse) *Danses concertantes* (1941), *Le Rossignol* (1917), version ballet.

Il n'en compose pas moins dans les autres genres :

OPERAS : *Le Rossignol* (sur un conte d'Andersen), terminé en 1914, dont l'auteur tira en 1917 un poème symphonique qui devint un ballet à la demande de Diaghilew.

L'Histoire du Soldat, sur un texte de Ramuz (1918) (genre difficilement classable).

Maora (1922), opéra-bouffe d'après Pouchkine.

ORATORIO: *Œdipus-Rex* (1927), sur un livret latin de Cocteau et Daniélou. *Le Roi des Etoiles* (1911), cantate pour chœurs d'hommes et orchestre.

Musique instrumentale.

Symphonie d'instruments à vent (1920) à la mémoire de Debussy. *Octuor* pour instruments à vent (1923). *Concerto* pour piano et instruments à vent (1924). *Sonate* pour piano (1924). *Concerto* pour violon (1931). *Duo concertant* pour piano et violon (1932). *Concerto* per due piano forti soli (1935). *Symphonie de Psaumes* (1930) pour chœurs et orchestre. *Symphonie en ut* (1940,. Rag-times.

Stravinski affirme se réclamer de Glinka et Tchaïkowski et non de l'esthétique du Groupe des Cinq. Par ailleurs il affirme : « Je considère la musique, par essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature: l'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique ». (Chroniques de ma Vie - I-116-8).

Selon Hofmann (Un siècle d'opéra russe, p. 242), Stravinski n'est devenu que par hasard un compositeur de ballets (et non par vocation) et il faut voir dans l'*Oiseau de feu* (ballet) « un véritable opéra sans chanteurs et dont la partition aurait pu très bien se passer de la danse », tandis que dans *Le Rossignol, Moara* (opéra), *Œdipus-Rex* (oratorio) on voit Stravinski « pour ainsi dire ignorer totalement le chant : la voix humaine se dépouille de toute importance propre et prend une valeur purement rythmique.

La conception de l'opéra (toujours d'après Hofmann), c'est dans les deux premiers ballets (*l'Oiseau de Feu, Petrouchka*) qu'on la retrouve: « la berceuse (de l'*Oiseau de feu*), la marche de Katschéï où l'on entend des démons qui hurlent comme des humains, le grand Carnaval (de *Petrouchka*) ne sont-ils pas au fond de vastes morceaux de chant, le premier pour soliste et les deux autres pour chœurs; de même ne croyons-nous pas entendre un chœur invisible dans la Ronde des Princesses et dans le Final de *l'Oiseau de Feu?* »

Pour Stravinski la musique demeure « une matière que l'on façonne à la façon d'une substance plastique propre à une architecture ».

L'OISEAU DE FEU

Historique.

Commandé par S. de Diaghilew en 1909 pour le printemps de 1910. Argument de Fokine. Première exécution à l'Opéra le 25 juin 1910 sous la direction de Gabriel Pierné. L'œuvre avait tout d'abord été demandée à Liadov, ancien professeur de S. de Diaghilew. Liadov y renonça. S. de Diaghilew ne connaissait de Stravinski que les *Feux d'artifice* et un *Scherzo fanstastique,* grand succès dû tant à « la puissance du rythme syncopé qu'à la grâce mélodique (la berceuse séduisit tous les auditeurs) et, surtout dans l'introduction, une originalité harmonique singulièrement heureuse ». (René Dumesnil.)

Stravinski n'avait cependant pas accepté cette commande sans une certaine appréhension. « Quoique effrayé par le fait que c'était une commande... j'acceptai. La proposition était flatteuse. On me choisissait parmi les musiciens de ma génération et on me faisait collaborer à une importante entreprise, à côté de personnalités qu'on était habitué à considérer comme maîtres dans la matière ».

On a cependant dénié à Stravinski d'être un musicien de la danse. Sa musique est rythmée mais non propice à une adaptation chorégraphique. Ses dissentiments avec ses chorégraphes sont connus. Seul Bronislava Nijinski trouva grâce à ses yeux.

L'argument.

Le géant Katschéï, démon cruel et redoutable, terrorise le pays. De jeunes princesses ont été enlevées et sont

retenues captives. Des chevaliers ont été transformés en statues. Ivan, le fils du tsar, veut délivrer la contrée du monstre. Il s'introduit dans le jardin enchanté du monstre. Dans le silence et l'obscurité apparaît un oiseau resplendissant que le prince tente de capturer. Malgré ses efforts l'oiseau merveilleux est pris. Sur ses supplications Ivan le libère. L'oiseau lui laisse une de ses plumes et s'engage à venir le délivrer ou le défendre à son premier signe.

L'aurore paraît, et avec elle un château enchanté et les treize jeunes filles captives du géant. Par elles Ivan apprend où il se trouve et remarque, parmi les treize jeunes filles, une princesse qui l'attire par sa beauté. C'est sa fiancée enlevée autrefois par Katchéï. Après une ronde et un baiser accordé, les jeunes filles se retirent. Le prince les suit sans trembler dans le jardin féerique. Au milieu de carillon et de cris, paraît, entouré de sa horde hurlante, Katchéï qui se jette sur le prince. La plume déjoue les desseins du monsre et l'oiseau enchanté paraît.

Katchéï et sa meute entament alors une ronde effrénée dans laquelle la suite du roi s'épuise peu à peu. L'oiseau entame alors une berceuse et tous s'abîment en un sommeil profond. Ivan découvre alors l'œuf qui contient l'âme du monstre. Le prince brise la coquille et Katchéï meurt. Ivan dans la joie retrouve sa bien-aimée libérée et les chevaliers délivrés du sortilège expriment avec les jeunes filles leur bonheur dans la liberté retrouvée.

La Suite d'orchestre a retranché quelques ponts et épisodes courts et a conservé, parfois écourtés légèrement : l'*Introduction, La Danse de l'Oiseau de feu* (et variation), *La Ronde des princesses, La Danse infernale de Katchéï, La Berceuse, Le Final.*

L'Introduction.

se fait sur le motif (1), sourd et menaçant, donné par les basses, tandis que les tambours *ppp.* font entendre le motif (2) bien caractéristique.

On admet en général que le motif (1) est attaché à l'Oiseau, le motif (2) à Katchéï.

L'Oiseau de feu et sa danse.

Après un trille donné par les alti, repris par les premiers violons, les bois font entendre un motif voisin de (1) mais sur un autre rythme (3) souligné par les cordes, et après quelques traits stridents des clarinettes, commence (p. 6 de la partition), la

Variation de l'Oiseau de feu.

Elle se fait sur le motif 4, exécuté par la clarinette et se poursuit dans une poussière de gammes et fragments d'arpèges sur un rythme marqué à 6/8. Stravinski fait montre ici d'une virtuosité orchestrale extraordinaire.

Ronde des princesses.

Elle arrive après un épisode non retenu dans la « Suite »: les princesses jouent d'abord, dans un mouvement scherzando, avec les pommes d'or. Ivan paraît. Les princesses veulent le chasser, et c'est alors qu'apparaît le « Khorovode » ou ronde des princesses, sur les motifs (5) (hautbois) et (6) (violon 1). Le « lento » qui termine ce fragment en forme de coda, évoque (ou plutôt souligne) la rencontre du prince et de sa fiancée.

Danse infernale du roi Katchéï.

Arrive après plusieurs épisodes non retenus dans la « Suite ». Apparition de l'aube. Disparition des princesses. Désespoir du prince. Il pénètre dans le jardin. Un carillon magique sonne. Apparition des monstres. Arrivée de Katchéï sur son motif en tierces. Tentative de celui-ci de changer Ivan en statue. Apparition de l'oiseau qui entraîne le roi et ses gardes dans une ronde fantastique. Motif (7).

Elle s'exaspère en des rythmes les plus riches. Puis le calme revient et aboutit à une
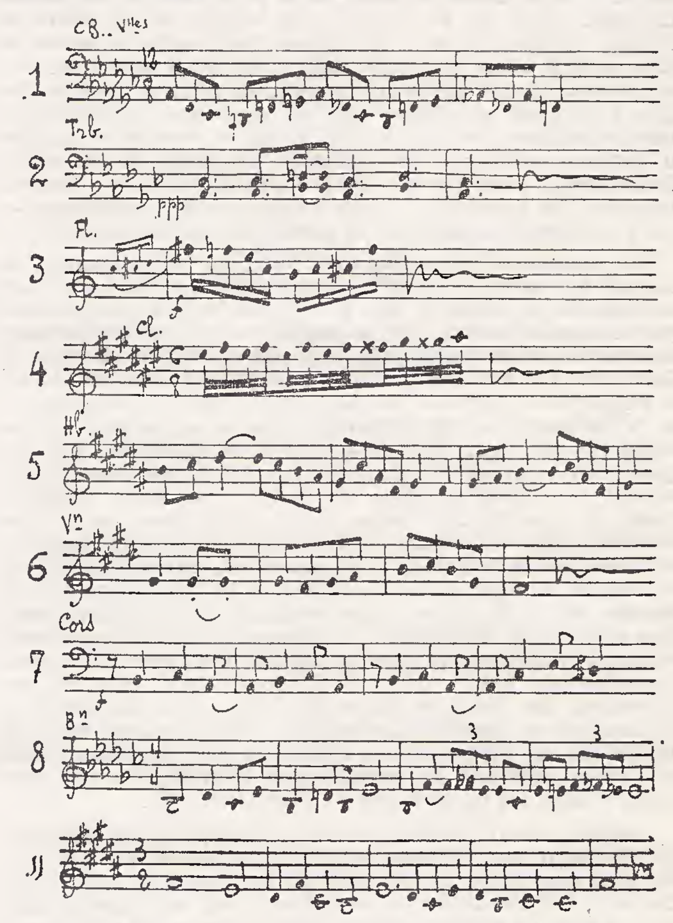
Berceuse.

au moyen de laquelle l'oiseau endort les monstres. Motif (8) au basson, suivie d'épisodes non retenus : réveil de Katchéï, la découverte de l'œuf, sa destruction, mort de Katchéï et disparition des monstres. Délivrance des humains changés en pierre, et enfin

Final.

Sorte d'hymne de joie qui s'élève par la voix du cor solo (motif 9).

Les noces d'Ivan et de la princesse aimée sont célébrées tandis que l'Oiseau fait ses adieux au prince et disparaît (sur le motif 9 modifié dans son rythme).



NOTRE DISCOTHÈQUE

par J. CHAILLEY

Il nous faut bien constater, depuis quelque temps, une certaine paresse sur l'ensemble des catalogues de nouveautés. On réédite sans cesse de nouvelles interprétations des classiques chevronnés, tandis que le pourcentage des véritables nouveautés s'amenuise dangereusement, surtout dans les « grandes marques » qui sont en train de se faire distancer nettement par des firmes plus modestes et plus dynamiques.

Chez DECCA, la célèbre collection de l'ABBAYE DE SOLESMES s'enrichit de deux disques (1) qui abandonnent l'ancienne formule des pièces groupées par genre pour se rallier à celle, moins didactique et plus vivante, de l'office intégral. Celui de la Vierge nous donne ainsi, outre le Propre, l'ordinaire de la Xe Messe. On notera la séquence *Ave mundi spes,* qui nous donne un beau specimen des séquences du XIIe siècle supprimées au XVIe, et dans le disque *Toussaint et Christ-Roi,* les fameuses acclamations carolingiennes *Christus vincit,* dont on devine, à travers le rythme solesmien, le caractère populaire de chant de foule mieux peut-être que dans l'interprétation de Beuron (ARCHIV). Et pourtant — que Solesmes me le pardonne — on y voudrait moins d'art et plus d'ardeur enthousiaste.

Un document de premier ordre sur la musique du Moyen-Age nous est fourni par LUMEN, qui nous livre enfin la fameuse « MESSE DE TOURNAI » à 3 voix, encore partiellement inédite. On la considérait encore récemment comme la seule messe polyphonique antérieure à celle de Machaut. On sait maintenant qu'il y en a d'autres, et on a renoncé à l'attribuer au XIIIe siècle pour la restituer au XIVe. Du point de vue historique, elle nous permet de mesurer ce qui, dans le chef-d'œuvre de Machaut, est original et ce qui est traditionnel, car les points communs y abondent : même écriture en motet des pièces vocalistiques, en conduit du Gloria et du Credo, avec les mêmes conduits instrumentaux, les mêmes immenses *Amen* à vocalises et à hoquets; l'*Ite missa est,* curieusement, est un motet bilingue dont *Ite* forme la teneur, tandis que le double est latin et le triple français. Mais l'intérêt n'est pas seulement historique : si l'œuvre est inégale (comme toutes les messes du temps, Machaut excepté, c'est une mosaïque de pièces de provenance diverse), elle est par moments fort belle, et Marc Honegger a su lui donner à la fois vie et rigueur, surmontant avec maîtrise les difficultés de sa réalisation. L'*Amen* du *Gloria,* notamment, est un monument de virtuosité et devrait prendre place dans toutes les anthologies de l'Ars Nova (2).

Aucune œuvre du XVIe siècle, à l'exception du *Requiem* de Ronsard par Jacques Mauduit qui figure sur le verso de la *Messe brève De Angelis* du sgnataire, et dont naturellement il ne peut que remettre à son collègue A. Musson le soin de rendre compte. Peu de chose du XVIIe : quatre SYMPHONIÆ SACRÆ de Schütz — deux latines et deux allemandes (3). Elles sont belles, surtout lorsque l'on en peut suivre le texte, car la minutie de la traduction figuraliste forme peut-être l'essentiel de leur intérêt. Comme le souligne l'excellente notice de A. Dubost, elles prennent toute leur valeur lorsqu'on les situe à leur date en les comparant au style encore en vigueur trente ans plus tôt. La dernière, extraite des concerts spirituels de 1639, évoque curieusement Monteverdi, et souffre peut-être de l'absence de chaleur de l'excellent ténor Helmut Krebs, dont la diction est fort éloignée du « stile concitato ».

Le XVIIIe siècle, représenté également sur le disque précédent (3) par une cantate à une voix de TELEMANN, bénéficie de trois éditions remarquables. En premier lieu nous placerons les 6 *Concerts en Sextuor* de RAMEAU (4), dont l'orchestre de chambre Pierre Menet donne une traduction minutieuse et colorée. Ce sont, on le sait, des transcriptions réalisées par Rameau lui-même (au moins pour les 5 premières suites) de ses plus célèbres pièces de clavecin, reliées ensuite. En vérité rien n'y sent l'arrangement, et ces six concerts nous apparaissent comme le type même de la symphonie française que Rameau aurait pu créer. Ils méritent, dit F. Robert sur la pochette, tout autant que les Brandebourgeois de Bach ou les Saisons de Vivaldi, « de s'inscrire régulièrement aux programmes de nos petites formations, de nos jours où l'orchestre de chambre connaît une vogue telle, que certaines œuvres, dont celles que nous venons de citer, ont acquis une popularité comparable aux symphonies de Beethoven ». On ne saurait mieux dire. Faut-il ajouter, avec Debussy : « Pour Rameau, c'est bien sa faute, il n'avait qu'à se faire naturaliser... » ? Ajoutons que certaines pièces, comme *la Poule* du 6e Concert, se prêtent admirablement au commentaire pittoresque que réclament les petites classes de nos établissements scolaires.

Non moins précieux pour les classes de ce genre, le disque où Marcelle de Lacour a réuni, sous le titre « *Portraits de femmes au* XVIIIe *siècle* », une pittoresque anthologie où, auprès de Couperin qui tient naturellement la vedette, figurent 8 autres auteurs du même temps, sans oublier l'amusante reconstitution des « trois airs que jouait la pendule de Marie-Antoinette » (5). Succès assuré auprès de nos élèves.

Enfin, plus austère, mais non moins instructif, le monumental recueil des *œuvres d'orgue* de BUXTEHUDE que présente la nouvelle marque VALOIS (6). 34 titres en 4 disques ne représentent pas sans doute la totalité de l'œuvre, mais un échantillonnage très suffisant et dont n'existait pas l'équivalent. Collection précieuse pour comparer à l'art de Bach celui du maître qu'il admirait le plus, et qu'il ne craignit pas d'imiter pour le dépasser.

Pour le XIXe siècle, un seul disque mérite d'être signalé, mais il est d'un intérêt évident : c'est le recueil des *Mélodies polonaises* de CHOPIN (7) que chante fort bien Maria Kareska accompagnée par G. Thyssens-Valentin. Echelonnées de 1829 à 1845, elles démontrent, par leurs dates, qu'il ne s'agit pas pour Chopin d'un « péché de jeunesse », mais d'une forme d'expression suivie et nullement reniée. Le Chopin connu y affleure parfois, surtout dans les préludes du piano (p. ex. au n° 12, de 1837), mais rarement. C'est donc un nouvel aspect de son génie qui se révèle ici. Sans doute n'est-il pas aussi extraordinairement unique que dans ses œuvres pianistiques, mais on aurait tort d'y demeurer indifférent. Le chant y est révélateur de son goût pour l'italianisme, et parfois, surtout dans les pièces vives, curieusement proche de certaines mélodies de Moussorgsky (voir les nos 4 ou 15), ou bien revêt un aspect populaire attachant; le piano surprend souvent par la simplicité de l'accompagnement, s'accommodant facilement de la forme à couplets; dans le n° 2, on relève, comme dans certaines mazurkas, l'emploi occasionnel du mode de fa à triton. Merci à DUCRETET de cette précieuse révélation.

La musique moderne, par contre, est beaucoup mieux servie. Chez BARCLAY, la *Messe de Jeanne d'Arc* de Paul PARAY (8) nous séduit par la richesse de ses développements et la maîtrise de son écriture. MERCURY nous présente une suite tirée du célèbre opéra de KODALY, *Hary Janos* (9), que suivent des pièces hongroises et roumaines

de BARTOK, animées avec entrain par Antal Dorati. La Philharmonique de Hambourg, dirigée par Keilberth, nous révèle, après la bien connue *Nobilissima Visione* de HINDEMITH (10), parfois un peu laborieuse malgré la belle progression de la Passacaille finale, une extraordinaire démonstration de savoir de l'auteur : ses *Métamorphoses Symphoniques de thèmes de Weber.* La gageure, consistant à prendre des thèmes caractérisés et à les transformer dans un esprit aussi éloigné de leur ambiance d'origine, est tenue avec une maitrise stupéfiante. L'art de Hindemith est parfois décevant : ici il apparaît convaincant, et pour les lecteurs de cette revue, une telle œuvre peut donner matière à de fort intéressantes confrontations devant les élèves entre l'emploi initial des thèmes par Weber et leur transformation symphonique par le musicien moderne.

Signalons encore la réédition heureuse du fameux ballet *L'Homme et son désir,* que MILHAUD écrivit en 1918 sur un scénario de Claudel (11) et qui demeure l'une de ses grandes réussites. On y a joint un autre ballet plus récent, *Les rêves de Jacob* (1949, pour 5 instruments solistes, ce qui permet de mesurer la continuité de son inspiration. Nous retrouverons encore MILHAUD, avec ses courts et incisifs *Quatrains Valaisans,* dans un disque de chœurs a cappella (12) où voisinent les délicieuses *Chansons françaises* écrites par Georges AURIC, à l'exemple de Debussy, sur des textes du XVe siècle : modèle d'écriture chorale, légère et bien sonnante. Sur se même disque figure l'authentique chef-d'œuvre que sont les *Inscriptions Champêtres* d'André CAPLET. Caplet est un maître de l'écriture chorale, surtout dans les voix de femmes. Il en tire des effets d'atmosphère extraordinaires, et lorsque, très tard, apparaît une note grave de piano, une seule, un do dièse longuement répété, on est saisi par la beauté de la réalisation autant que par l'audace de la gageure. Les chœurs d'Yvonne Gouverné se sont surpassés, et la perfection d'exécution est absolue.

Trois disques hors série complèteront notre revue. D'abord une *Anthologie pour ondes Martenot,* réalisée avec talent par Nelly Caron et Guillemette Boyer (13). Il est dommage que les œuvres choisies ne mettent pas mieux en valeur ce qu'a d'exceptionnel ce merveilleux instrument; une seule, *Sérimpie* d'André JOLIVET, s'attache à en tirer des effets caractéristiques, tout à fait remarquables. Ensuite un nouveau Piccolo Saxo, intitulé *Piccolo Saxo et le cirque Jolibois* (14). Nous avons dit tout le bien que nous pensions des deux premiers disques de la série, le premier surtout, qui réalisait sous une forme plaisante et imagée la meilleure leçon que l'on puisse souhaiter de présentation des instruments de l'orchestre. Le second, de manière plus inégale, mais avec de grandes réussites, s'attachait aux instruments dits exotiques. On voit mal l'objet de ce troisième disque, qui présente des animaux savants jouant des instruments connus sans que l'on saisisse bien la raison de l'affabulation. On attend mieux des disques suivants — car on espère qu'il y en aura. Pourquoi par exemple, avec un scénario approprié, Piccolo ne nous présenterait-il pas une confrontation de l'orchestre classique et de l'orchestre de jazz ? André Popp a, dans les deux genres, le talent qu'il faut pour réussir cette entreprise. Enfin, apparemment hors musique, nous conseillerons à nos lecteurs de s'intéresser au petit 45 cm de démonstration consacré au *lettrisme* (15). Apparemment seulement, car ils trouverons dans ces recherches de sonorité sans aucun sens — qu'ils pourront aimer ou non — de singuliers points de comparaison avec certains aspects des musiques d'avant-garde.

Nous en avons fini avec les disques susceptibles d'enrichir notre connaissance. Parmi ceux qui nous présentent des œuvres connues, relevons, sans tant nous attarder, l'excellente interprétation de Fabienne Jacquinot pour les

(suite p. 13/161)

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

43° Mme B., La Rochelle (C.M.).

Une de mes élèves de 4e année d'E.N.E. a choisi comme devoir de fin d'année L'Impressionnisme en musique et en peinture. *Que puis-je lui conseiller comme ouvrages pouvant l'aider ?*

Peinture : Th. Duret, *Les peintres impressionnistes*, Paris 1878-1906. — C. Mauclair, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, 1905.

Musique : O. Wartisch, *Studien zur Harmonik des Musikalischen Impressionnismus*, 1928 (à demander par prêt inter-bibliothèques). — V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, 1949. — Plus modestement, mais peut-être non moins efficacement, votre élève aura une idée simple de la question en lisant l'opuscule de André Gauthier, *Sous l'influence neptunienne* (collection des Jeunes, Paris, 1945) qu'elle se procurera facilement par l'intermédiaire de Cauchard (23, quai St-Michel) ou Ploix (28, rue St-Placide).

44° Mlle C. I., Guebwiller (H.R.).

Mes élèves, jeunes filles de l'E.N.E., ont manifesté le désir de chanter des œuvres religieuses du XVe *siècle, notamment des compositions de Guillaume Dufay. Je vous serais reconnaissante de bien vouloir me documenter à ce sujet.*

Je ne puis vous conseiller que de vous référer à l'édition de Guillaume de Van, *Guglielmi Dufay, Opera omnia*, 6 vol., Rome, 1957. — Vous trouverez cet ouvrage très certainement à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg. Vous y ferez facilement photocopier les pages qui vous intéressent. Au cas extraordinaire où cette édition ne se trouverait pas à Strasbourg, adressez-vous directement à la Bibliothèque Nationale, 57, rue de Richelieu (Département de la Musique, puis Service photographique).

Ne soyez pas obnubilée par les compositions à voix égales : vous pouvez parfaitement jouer les parties graves sur un instrument. Voyez si les exemples que donne A. Pirro, dans son Histoire de la musique de la fin du XIVe à la fin du XVIe siècle ne sont pas susceptibles de vous intéresser.

Bravo pour l'activité traditionnelle de votre chorale : voyez ce que dit un Jean Planel de la valeur éducative du chant grégorien.

45° Mlle L.M.S., Paris (9e).

a) *Quel est le musicien contemporain (il doit vivre encore !) qui a mis en musique* Numance *de Cervantès ?*

Croyez, chère correspondante, qu'il n'y a pas d'âge minimum pour écrire à *l'Education Musicale*. C'est au contraire un plaisir pour notre équipe d'avoir à renseigner des jeunes : votre enthousiasme pour Cervantès et pour la musique contemporaine vous rendent encore plus sympathique.

Grâce au ciel, le musicien dont vous cherchez le nom est encore bien vivant : c'est Henry Barraud, un des maîtres remarquables de notre école contemporaine. Voici ce qu'il confiait naguère à Hélène Jourdan-Morhange, pour notre confrère *Le Guide du Concert : J'ai eu un véritable coup de foudre en voyant*, en 1936, *la* Numance *qu'avait monté à Marigny Jean-Louis Barrault. Il voulut bien me donner le livret de la pièce. Malheureusement ce livret n'était pas « musicable ». Je le gardais dix ans, y pensant toujours. Un jour, je rencontrai Salvador de Madariaga, et lui demandait s'il pourrait établir un livret d'opéra en partant de la traduction de Cervantès. Il accepta et reconstruisit le scénario d'après mes directives. L'action est plus concentrée que dans la tragédie, et il y a moins de personnages.* L'opéra d'Henry Barraud a été monté à Paris en 1955. Le compositeur en a tiré une Suite symphonique.

b) *En quoi consiste la nouvelle notation inventée par Jean-Jacques Rousseau ?*

Il s'agit d'une notation par chiffre assez complexe (comme toutes les notations simplifiées !) pour laquelle je vous répondrai directement... si vous n'êtes pas trop pressée ! Sinon, vous trouverez une excellente documentation dans Jacques Chailley, *Les notations musicales nouvelles*, Paris, Leduc, 1950.

46° Harmonie moderne.

Je suis absolument navré d'avoir égaré la lettre d'un collègue instituteur de l'Ouest (Loire-Inférieure ?) qui demande, si mes souvenirs sont précis, des renseignements sur des ouvrages d'harmonie moderne. Je ne pense pas que les traités auxquels il faisait allusion soient traduits en français. Il pourrait trouver une très solide base de travail dans *Lois et Styles des Harmonies musicales* de Edmond Castère, P.U.F., Paris, 1954, ouvrage contenant des analyses d'œuvres de Stravinsky, Bartok, Messiæn, Hindemith, Schœnberg...

REPONSES DE NOS LECTEURS ET RAPPEL

40° Sur une Anthologie scolaire britannique.

Ma réponse était incomplète ! Pour la Garnde-Bretagne, c'est évidemment le *National Song Bock* qu'il vous faut : Editions Boosep and Hawkes, 295 Regent St., Londres W 1 (voyez chez Durand). Prix : 15/ plus frais (environ mille francs ?).

8° (IV-57) Œuvres pour violoncelle de W. A. Mozart: réponse de Dominique Machuel.

Il n'existe aucune œuvre pour le violoncelle dans la production de Mozart. Le *Petit Kœchel* (publié en français par le *Guide du Concert*, 1956) mentionne au n° 206 a, un *Concerto pour violoncelle et orchestre* composé en 1775, avec comme orchestre 2 violons, 2 altos, basse, 2 hautbois et 2 cors, mais aucun biographe n'en parle, pas même Wyzewa et Saint-Foix. D'autre part, il n'existerait ni version autographe, ni version imprimée de cette œuvre. C'est donc plus que douteux. Il existe, par ailleurs, une *Sonate en si bémol pour basson et violoncelle*, K. 292.

(Voir le catalogue des œuvres dans l'*Education Musicale*, n° 25 de février 1956.)

Dans les quatuors à cordes en ré majeur K. 575 et si bémol majeur K. 589, la partie de violoncelle est *un peu plus* importante; dans ces œuvres, les thèmes sont présentés en alternance entre le permier violon et le violoncelle.

Voilà tout ce que l'on peut dire sur cette question, du moins à mon avis. C'est bien pauvre.

***

Je remercie M. Delescluse, Directeur de l'Ecole Municipale de Musique de Brive-la-Gaillarde, pour son aimable lettre et la précieuse documentation jointe. Je publierai sa mise au point, au sujet de Serge Koussevitsky, dans le prochain numéro. Une rubrique spéciale doit être consacrée à la contrebasse par Dominique Machuel.

QUESTION A NOS LECTEURS

47° Mme B., La Rochelle (C.M.).

Pourquoi dans certains recueils destinés au Cours préparatoire, trouve-t-on les notes de Dansons la Carmagnole, *avec les paroles de* Dansons la capucine ? *D'ailleurs, les enfants qui forment une ronde sur ces paroles n'emploient pas cet air.*

DATES DES EXAMENS ET CONCOURS EN 1959

CERTIFICAT D'APTITUDE

Ville de Paris

1re PARTIE : Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le jeudi 30 avril. Inscriptions du 16 mars au 11 avril.

2e PARTIE : Les épreuves de sous-admissibilité commenceront le vendredi 22 mai. Inscriptions du 16 avril au 6 mai.

COURS NORMAL : Le concours d'entrée aura lieu durant la seconde quinzaine de juin; la date exacte, non encore précisée, sera signalée dans notre prochain numéro. Les inscriptions seront reçues du 1er au 16 mai.

FESTIVAL DE BAYREUTH 1959

Beaucoup de lecteurs nous interrogent au sujet de ce Festival, nous ne pouvons que les prier de se reporter à notre numéro 55 de février 1959, page 20/120.

NOTRE DISCOTHEQUE

(suite de la p. 11/159)

Davidsbündler-Tänze de SCHUMANN (16), une agréable sélection des *Danses Hongroises* les plus populaires de BRAHMS (17) en un commode 17 cm, un festival WAGNER (18) d'où se détache la *Bacchanale de Tannhaüser,* bien préférable sous cette forme isolée à sa jonction avec l'Ouverture — on sait qu'elle a été plaquée après coup par un Wagner qui avait trop évolué pour ne pas se souvenir du proche Tristan plutôt que du lointain Venusberg — puis une nouvelle *Symphonie du Nouveau Monde* (19) qui a l'avantage d'être suivie de quatre *Danses Slaves* du même DVORAK — une suite de la *Vie Brève* de FALLA accouplée à l'*Ibéria* d'ALBENIZ dans la classique orchestration d'Arbos (20) — et enfin un nouveau *Pierre et le Loup* dont le texte est dit avec bonhomie, mais aussi avec un accent grasseyant un peu regrettable, par le sympathique Jean Nohain (21).

1. **Chant grégogien.** Chœur de l'Abbaye de Solesmes. 30 cm DECCA.
   a) **Fêtes de la Sainte Vierge** 173.856
   b) **Toussaint, Christ-Roi** 173.857
2. **Messe de Tournai** 25 cm LUMEN LD. 2, 128
3. **Cantates et motets allemands des XVIIe et XVIIIe siècles** 30 cm ERATO LDE. 3079
4. **RAMEAU — 6 Concerts en Sextuor** 30 cm BAM. LD 046
5. **Portraits de femmes au XVIIIe siècle** 30 cm PATHE DTX 234
6. **BUXTEHUDE — Pièces pour orgue** 4 disques 30 cm VALOIS MB. 1, 11, 21, 31
7. **CHOPIN — Mélodies polonaises** 30 cm DUCRETET 300 C. 034
8. **Paul PARAY — Messe pour le 500e anniversaire de la mort de Jeanne d'Arc** 30 cm BARCLAY 50.128
9. **KODALY — Hary Janos**
   BARTOK — Pièces hongroises, Danses populaires roumaines 30 cm BARCLAY 50.132
10. **HINDEMITH — Nobilissima Visione**
    Métamorphoses symphoniques de thèmes de Weber 30 cm Telefunken (DUCRETET) 300 TC 033 Standard
11. **D. MILHAUD — Les rêves de Jacob, L'Homme et son désir** 30 cm BAM. LD 029
12. **G. AURIC, A. CAPLET, M. MILHAUD — Chœurs français contemporains** CHANT DU MONDE LDM. 8207
13. **Musique pour ondes Martenot** 25 cm TEPPAZ 245.001
14. **Piccolo Saxo et le cirque Jolibois** PHILIPS E 1 R 0036
15. **Maurice LEMAITRE présente le Lettrisme** 17 cm COLUMBIA ESRF 1171
16. **SCHUMANN — Davidsbündler-Tänze** 25 cm DUCRETET 255 C. 031
17. **BRAHMS — 7 Danses hongroises** 17 cm FONTANA 496.020
18. **WAGNER, Festival Symphonique : Prélude et mort d'Isolde - Murmures de la forêt - Bacchanale de Tannhaüser - Enchantement du Vendredi Saint.** 30 cm GUILDE INTERN. DU DISQUE MMS. 2093
19. **DVORAK — Symphonie du Nouveau Monde, 4 danses slaves** 30 cm PHILIPS G. 03.503
20. **ALBENIZ, IBERIA, FALLA — La Vie Brève** 30 cm BARCLAY 50.146
21. **PROKOFIEV — Pierre et le Loup** 25 cm FONTANA 663.504

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500.

LE SOLFEGE A L'ECOLE PRIMAIRE (1)

par J. RUAULT

Au cours de ce 6e mois de travail, on présente la mesure à 3 temps et aborde la réalisation d'exercices de solmisation à 2 voix.

LA MESURE A 3 TEMPS

— Ecrire au tableau l'exercice n° 1.

— Faire découvrir aux enfants que la 1re mesure comporte 3 temps et les 2 autres, 2 temps.

— Que faire pour donner 3 temps aux 2 dernières mesures ?

1) ajouter un soupir;

2) mettre un point à droite de la blanche (n° 2).

— Toutes les mesures contenant 3 temps, on place donc un 3 au début de la portée.

— Avant de solfier cet exercice, habituer les enfants à battre des mesures à 3 temps. Le coude doit être posé près du corps et non sur la table afin que le second temps puisse être battu sans aucune gêne.

— Faire solfier l'exercice.

— Le faire copier sur le cahier de musique en ajoutant : une blanche pointée = 3 temps.

Voici quelques exemples d'exercices de solfège à 3 temps que l'on pourra travailler pendant ce mois: (n° 3)

Ces exercices sont très courts car il convient de tenir compte de la difficulté qu'éprouvent certains enfants à battre des mesures à 3 temps.

Dans la dernière semaine de ce mois, quand les enfants sont bien habitués à la mesure à 3 temps, on peut leur proposer, sous forme de jeu, le travail suivant:

1) écrire au tableau un exercice de solfège à 2 temps;
2) le solfier;
3) demander aux enfants de transformer chaque mesure afin de constituer un exercice à 3 temps.
4) solfier l'exercice ainsi obtenu.

Exemple avec 2 transformations possibles : (n° 4)
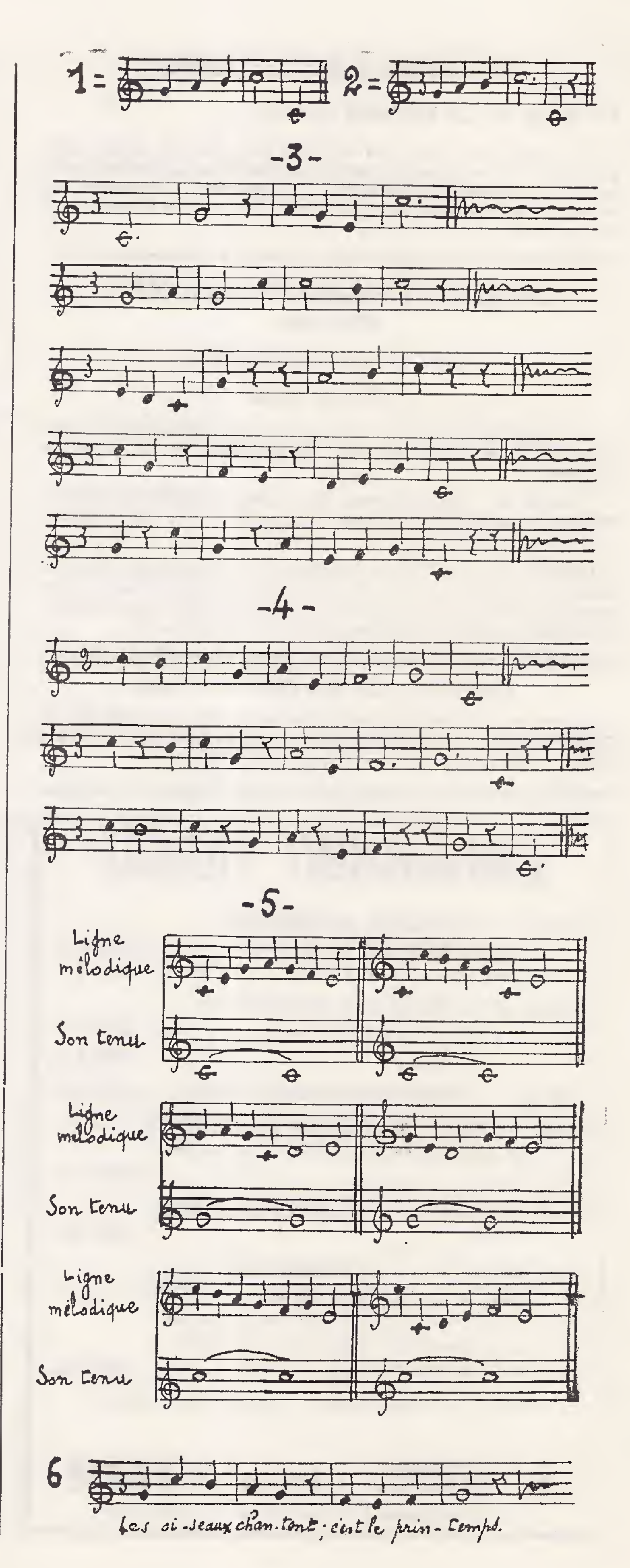
Exercices de solmisation à 2 voix

S'il convient de poursuivre les exercices à 1 voix (voir *E.M.* nos 55 et 56) on peut aussi aborder des exercices à 2 voix très faciles qui constituent une excellente préparation au chant choral en développant l'oreille harmonique des enfants.

Réalisation :

1) former 2 groupes dans la classe. L'un chantera les sons montrés par le maître sur le tableau de solmisation, l'autre chantera le son tenu;

(1) Voir E.M. nos 52, 53, 54 et 55, de nov., déc. 58, janv. et fév. 59.



2) faire partir d'abord le groupe chantant le son tenu. Aussitôt après, faire solfier l'autre groupe;

3) il est très important de recommander aux 2 groupes de chanter *piano;*

4) quand l'exercice est au point, le reprendre en changeant le rôle de chaque groupe : celui qui a solfié la ligne mélodique chantera donc le son tenu.

Voici quelques exemples d'exercices de solmisation à 2 voix très faciles : (n° 5)

La première note de chaque exercice est identique au son tenu afin d'éviter toute difficulté au moment du départ des 2 voix.

Association dictée, solfège et chant

En application de la mesure à 3 temps, on pourra réaliser l'exercice n° 6 au cours de la dernière semaine de ce mois :

Voir dans *l'E.M.* n° 54 les indications concernant le déroulement de cet exercice.

Autres exercices à poursuivre

1) dictées musicales orales sur les 7 formules (voir *E.M.* n° 54, p. 4, 2e colonne et n° 55, p. 15, Ex. 9);

2) reconnaissance d'erreurs faites par le maître dans un exercice de solfège (voir *E.M.* n° 55, p. 16).

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mercredi de 14 h. à 14 h. 30
Mardi et Vendredi, à 14 h. 15

MOIS D'AVRIL

MARDI 7 :

Chant : Le Mariage du papillon (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 8 :

Initiation à la musique : Danse allemande (Mozart).

Chant : Air de l'oiseleur, extrait de *La Flûte Enchantée,* de Mozart (présentation et début de l'étude).

MARDI 14 :

Chant : Le Mariage du papillon (suite de l'étude).

MERCREDI 15 :

Initiation à la musique : émission sur Hændel, à l'occasion du 200e anniversaire de sa mort.

Chant: Air de l'oiseleur, de Mozart (suite de l'étude).

MARDI 21 :

Chant : Le mariage du papillon (fin de l'étude).

MERCREDI 22 :

Initiation à la musique : Symphonie sur un chant montagnard (Vincent d'Indy).

Chant : Air de l'oiseleur (Mozart) : fin de l'étude.

VENDREDI 24 :

1re émission de chant pour les Cours Complémentaires : chants imposés au concours d'entrée dans les Ecoles Normales.

MARDI 28 :

Chant : séance de révision.

MERCREDI 29 :

Initiation à la musique : en seconde audition :
— Danse allemande (Mozart).
— 3e mouvement de la Symphonie sur un chant montagnard (Vincent d'Indy).

Chant : Séance de revision.

FLORENT SCHMITT - PSAUME XLVII - OP. 38 [1]

par A. GABEAUD

Première Partie

On peut établir 4 sections. Après une double exposition des « *Gloire au Seigneur* » et son complément : « *Frappez des mains...* », suivent 3 versets terminés chacun par un rappel des acclamations de plus en plus enthousiastes.

1) *Deux expositions* des thèmes principaux. — a) Sur un roulement de timbales (*fa dièse*) qui dure 10 mesures, s'installent des harmonies apparemment étrangères à la tonique indiquée par l'armure de clé. D'abord : des appels de trompettes en *ut* préparant le thème (B) avec cymbales et tam-tam. Une montée rapide à l'aigu, et le chœur éclate : « *Gloire au Seigneur* » (th. A), mesure 5, sur un accord d'*ut* avec tout l'orchestre, suivi de la fanfare des cuivres (B) qui remplacent les voix (mes. 9 à 15) et s'ornent d'altérations amenant un accord de *fa dièse majeur.* b) 2e *exposition,* paroles : « *Frappez des mains* » au chœur (mes. 14 et 15), note contre note soutenu par l'orgue. Les fanfares (B) reparaissent (mes. 20) pour aboutir à un accord de *la bémol* (n° 2). Le chœur s'en empare et reprend ses acclamations avec l'orgue et l'orchestre. Les Cordes roulent des gammes ascendantes. Les bois, les cuivres et la percusssion introduisent les accords détachés sur les temps et qui vont accompagner le thème (C).

II) N° 3 de la partition (mes. 38). *Même mouvement* : Reprise des paroles : « *Frappez des mains* », complétées par un nouveau verset : « *tous ensemble, mêlez vos voix* ». Mesure à 5/4. Sur les accords ponctuant les temps, apparaît aux basses le motif (C) avec son rythme héroïque. De temps en temps (v. mes. 40-41) au mot : « *Frappez* », les cuivres pèsent sur le rythme. Après s'être élevé aux limites de la voix, le chœur redescend, dialogue, s'unit jusqu'à l'imposition d'un accord de *si majeur* (mes. 55). Le motif (C) est passé à l'aigu et donne son rythme (souligné par la batterie) à des montées modulantes et le crescendo aboutit (mes. 50) à un ensemble grandiose, pendant que l'orchestre prend un nouveau motif guerrier issu de (C) et se combinant avec lui (mes. 57). Et c'est une marche triomphale (mes. 55), instrumentale (à 5/4) avec tout l'orchestre (D), renforcé des harpes et du Glockenspiel. Les instruments sont très bien répartis; ils dialoguent, sans que l'expression glorieuse fléchisse, dans un parfait équilibre. Un fragment du thème (C) revient à la basse pour préparer, par un crescendo, le retour du chœur (mes. 70-75). Cette marche apparaît comme un interlude entre l'exposition du chœur de gloire et les versets complémentaires qui suivent.

III) N° 7 de la partition, mes. 76. *Large* à 3/2. *Choral* et *Fugue.*

a) Le thème du Choral (E), accompagné de l'orgue (avec les anches), s'expose largement aux voix, sur des paroles nouvelles : « *Parce que le Seigneur est très redoutable* », débitées jusqu'au bout de la phrase littéraire. Sur l'achèvement du choral, les fanfares (B) se déploient (mes. 86) et se répercutent dans tout l'orchestre, s'interrompant pour laisser le chœur reprendre : « *Nations, frappez des mains* » sur un autre thème que l'orgue soutient. On module et une remontée rapide (mes. 100) ramène le thème (A) « *Gloire au Seigneur* » que l'orchestre développe.

b) *Fugato.* N° 13 (mes. 135). Le même texte « *parce que le Seigneur...* » est traité en une Fugue très brève : *Exposition* régulière en *mi bémol* (F) à 4 parties vocales, doublées par des instruments (violoncelles, basson...) pendant qu'un contrepoint instrumental court dès la première entrée du Sujet. *Divertissement* avec rappels des rythmes guerriers (C) commence mes. 157, sur : « *Il est grand* ». *Réexposition en Strette.* N° 15 (mes. 169-170). Les fanfares (B) s'y insèrent (mes. 183) et gagnent tous les instruments à vent. Le *Fugato* s'achève par des acclamations sur le motif (A) renversé. *Coda.* N° 17 (mes. 201). La Glorification (A) reparaît : « Gloire au Seigneur », suivie de son complétif « Frappez des mains » avec des fanfares bien nourries. L'orchestre superpose les thèmes pour préparer le verset suivant.

IV) N° 19 (mes. 222). Nouveau verset : « *Il nous a assujetti les peuples* ». Le chœur prend un nouveau thème ascendant (F); l'orchestre ramène les motifs initiaux (A, B) et les développe (mes. 222 et suiv.) pendant que les voix répercutent les : « *Gloire au Seigneur* », terminant triomphalement cette 1re partie.

Deuxième Partie

Cette partie centrale (N° 25, mes. 246) que l'on peut diviser en 2 sections, est très développée; elle s'intercale merveilleusement entre les deux autres comme une méditation.

I) *Calme* (N° 25, mes. 246). *Prélude* symphonique. Sur une pédale grave (*ré bémol*) apparaît un nouveau thème recueilli (G) au violon solo, que répercutent des échos (bois), accompagné de syncopes d'altos. La belle phrase qui en découle plane au-dessus de l'orchestre qui se colore et se garnit peu à peu. Le hautbois, la flûte s'unissent au soliste (N° 28). Les trombones et timbales interviennent pp. pendant que les cordes sont en trémolos. La phrase s'achève dans l'aigu (mes. 288). Alors le soprano solo énonce le verset : « *Il a choisi dans son héritage...* » sur une mélodie parente de la précédente (H) et que soutiennent les accords syncopés de harpes et les batteries des bois, sur une tenue grave de *la bémol.* L'orchestre rentre peu à peu, reprenant les fragments du thème (G). Au N° 32, mes. 310, la phrase (G) est reprise par le violon solo. Le chœur intervient, très doux, aux voix d'hommes, les voix de femmes vocalisent. L'orchestre céleste (harpes, flûtes, clarinettes) amène, avec un accord de 7e dominante sur *mi bémol,* résolu sur *la bémol* (au N° 36, mes. 332), des vocalises au chœur, divisé à 8 parties, soutenues par l'orgue. Des arpèges de harpes, les bois, les cors (batteries de triolets) entourent ce passage. Les basses se mettent en mouvement, et la phrase (G) est reprise par tous les violons et le soprano solo, pendant que le chœur murmure : « *Il a choisi* » (mes. 342) sur le thème (H) et les deux thèmes se trouvent superposés. Au N° 38 (mes. 351), les voix montent et les deux thèmes sont développés; le thème instrumental (G) parvient à l'aigu, entouré de trilles multiples (mes. 360-370). Puis, tout se calme (mes. 370, n° 42) pendant que les développements continuent, entourés de trilles (graves) et de montées frémissantes. Le soprano solo et le chœur reprennent les paroles, puis une grande pédale grave de *la bémol* soutient les vocalises du chœur (n° 46, m. 393). Après quelques accords d'orgue, tout s'amenuise avec des glissandos de harpes et les voix s'en allant

(1) Voir E.M. n° 56, mars 59.

une à une en vocalises (n° 48, mes. 404) sur un accord de 7ᵉ (avec un *mi bécarre* et un *sol bémol*). Des syncopes répétées prolongent ces harmonies, amenant un petit interlude symphonique (mesè 410) qui s'établit (mes. 412, n° 49), s'étoffe, s'anime, et rappelle le thème (A) ou tout au moins son début, aux trompettes.

II) N° 50 (mes. 418). *Même mouvement*. Entouré de sextolets mouvementés, un nouveau verset : « *Dieu est monté* » commence aux voix graves, reprenant le thème (A) inversé. Le chœur rentre peu à peu et l'orchestre se renforce de même. Un grand crescendo va s'établir avec de plus en plus d'agogique à l'orchestre. On arrive à un accord parfait de *do dièse mineur* (n° 54) (mes. 445). On remonte vers d'autres aboutissements (*la mineur*), *fa dièse mineur*, puis, plus loin, *sol mineur* (quarte et sixte). Au n° 55 (mes. 451) et suiv., les trompettes reprennent le début des fanfares (B), les cors se joignent à elles et cette 2ᵉ partie s'achève en apothéose avec la fanfare complète (B) (mes. 469 à 475), enchaînant la 3ᵉ partie qui sera la grande Réexposiiton des Glorifications.

Troisième Partie

Celle-ci reprend les éléments de la 1ʳᵉ, traités différemment; elle commence avec l'achèvement de la 2ᵉ section (mes. 469, n° 58). Le chœur clameᵗ: « *Nations !* » pendant les accents de la fanfare (B). Le mouvement est accéléré. Au N° 59 (mes. 477), c'est le motif (C), dans son rythme marqué par les accords staccato sur les temps, qui accompagne les paroles : « *Frappez des mains* ». Le rythme guerrier sert pour les montées de basses. Les motifs (B et C) se combinent, se superposent (N° 60, mes. 490 et suiv.), se développent, et l'orchestre exulte... Au N° 62 (mes. 509), les voix se taisent et nous retrouvons la marche instrumentale de la 1ʳᵉ division (v. n° 5) à laquelle ce passage correspond. Le thème (D) est en haut, très brillant et longuement développé, se mêlant au thème (C). Le thème (C) demeure aux basses (N° 63, mes. 522) et amène un peu de calme. Au N° 64 (mes. 538), pendant que (C) continue sa marche, les trompettes se dessinent, mais le thème (C) poursuit son envahissement de l'orchestre.

Coda (N° 65, mes. 554). *Même mouvement*. Apothéose, avec le retour des paroles « *Parce que le Seigneur* », accompagnées par les développements du thème (C) avec les harpes en doubles-croches et l'orgue en accords majestueux qui se mélangent à l'orchestre et soutiennent le chœur. Les fanfares (B) reparaissent (N° 67, mes. 581) et dialoguent avec les montées du thème (C). On arrive, dans l'allégresse, aux glorifications finales (N° 70) en valeurs très larges au chœur. Un grand crescendo aboutit au triomphe du thème (C) uni aux fanfares éclatantes couronnant cette œuvre grandiose.

CORRESPONDANCE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plaît, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50.

Etant donné le taux élevé des tarifs postaux, il nous est désormais impossible de répondre à toute lettre à laquelle ne sera pas jointe la somme de Fr. 25.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est rédigée en *rouge* et porte l'indication 4-59 ou *avril*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de fr. 1400 (fr. 1.600 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours déplaisant et onéreux.

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

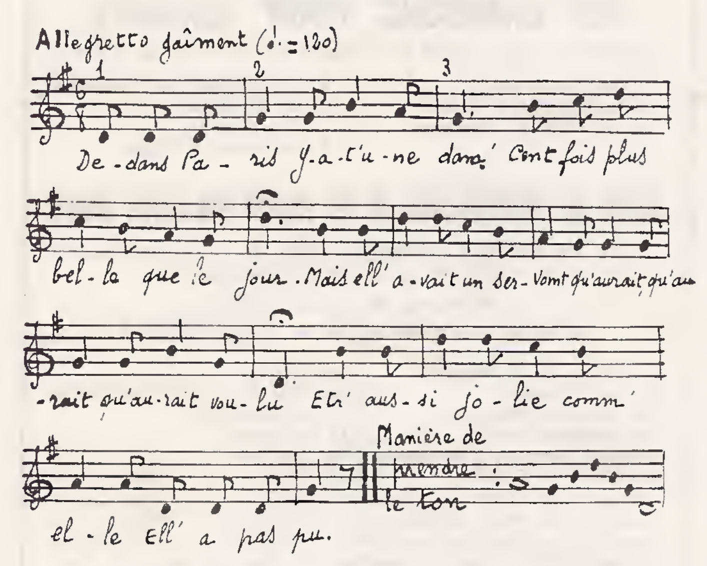
COURS ÉLÉMENTAIRE

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

DEDANS PARIS (Guyenne)

Extrait de « Poésies populaires en langue française » recueillies dans l'Armagnac et l'Agenais par F. F. BLADE (Champion Paris 1879)



II

Ell' s'en va chez l'apothicaire,
— Ah ! Monsieur vendez-vous du fard,
Combien le vendez-vous l'once ?
— C'est deux, c'est deux, c'est deux écus.
— Donnez m'en un' demi-onc'
Pour un écu.

III

Quand vous serez pour vous farder
Prenez bien gard' à vous mirer
Puis éteignez la chandelle,
Babou, babou, barbouillez-vous.
Le lendemain vous serez belle
Ça c'est certain.

IV

Le lendemain avant le jour
La bell' a pris ses beaux atours.
Elle prit sa jupe blanche
Son vert, son vert, son vert corset,
Alla fair' un tour en ville
Sans se mirer

V

Elle n'eut pas fait quatre pas
Son (ou sa) cher (e) ami (e) ell' rencontra
— Où donc allez-vous la bell'
Si ba, si ba, si barbouillée ?
Vous avez la figure noire
Comm' la cheminée.

VI

Ell' s'en va chez l'apothicaire;
— Monsieur, que m'avez-vous donné ?
— Je t'ai vendu du cirage
Pour tes, pour tes, pour tes souliers
Ce n'est pas à un' servante
De se farder.

Amusante et spirituelle chanson répandue dans plusieurs provinces du Centre et du Midi. Partout elle a cette allure pimpante, gaie et pleine d'entrain. Par son anecdote comme sa mélodie, elle plaît à tous les enfants. De plus, son allure franche, ses intervalles s'appuyant sur l'accord parfait lui permettent d'être retenue facilement dès le cours élémentaire.

ÉTUDE

I. Généralités.

Beaucoup de gaité, de variété et d'esprit sont nécessaires. Cependant le mouvement d'exécution ne doit pas être trop rapide afin de permettre une parfaite intelligence du texte: pas un mot ne doit échapper et maintes intentions doivent être soulignées. Une diction nette, un rythme précis, quelques oppositions de nuances apporteront toute la vie requise à ce chant.

II. Présentation.

Exécution du chant par le maître qui respectera les indications ci-dessus. Les répétitions seront toujours très allégées aux mesures 7 et 8; les quatre dernières syllabes de chaque couplet seront chantées avec beaucoup de décision.

Quant à l'anecdote, elle est bien facile à présenter : A Paris, une dame élégante et belle a, à son service, une servante qui envie sa beauté. Cette dernière s'imagine que seuls les fards qu'emploie la «dame» donnent à son visage tant d'éclat. Aussi voulant l'imiter, notre soubrette va quérir de quoi se parer des pieds à la tête. Mais... l'apothicaire, vieux finaud, a décidé de jouer un bon tour à cette naïve et crédule jeunesse... Ce sera dans l'obscurité et sans miroir qu'elle devra se farder ! ! ! Notre jeune écervelée suit point par point les conseils du vieux malin, puis elle prend ses plus beaux atours et part en ville. Mais voici une rencontre ! Etonnement et éclat de rire de cet (te) ami (e)... Il (ou elle) a devant les yeux une véritable figure de Carnaval ! Désappointement de la pauvrette qui s'en retournera une seconde fois chez l'apothicaire. Que s'est-il donc passé ? Eh bien, le diabolique marchand, pour lui donner une leçon de morale lui a vendu du cirage et non du fard ! ! !

III. Division et travail par phrase.

a) « Dedans Paris y-t-une dame » (mesures 1-2-3).

La phrase est chantée deux fois par le maître avec une grande exactitude rythmique (noire, croche de la 2ᵉ mes.).

Les enfants répèteront correctement les intonations, mais le rythme de la seconde mesure sera certainement

« égalisé ». A l'inverse, il ne faut pas le transformer en rythme trop « brisé » (croche pointée, double-croche).

Pour obtenir l'exactitude requise :

1) Le maître frappe le rythme *rigoureux* sur le bureau; les enfants l'écoutent.

2) Le maître frappe le rythme sur le bureau, tandis que les enfants disent à mi-voix les paroles en suivant les coups.

3) Le maître marque le rythme à petits coups secs pendant que les enfants chantent en le suivant *exactement*.

4) Les enfants chantent tandis que le maître marque les valeurs par de petits gestes très nets.

5) Exécution par les enfants, le maître battant normalement la mesure.

b) « Cent fois plus belle que le jour ».

— Remarques et conseils identiques pour le rythme (mesure 4).

— Justesse du « ré » sur « jour »: Si cette note est un peu basse, ce défaut vient sans nul doute d'une émission défectueuse. Pour y remédier:

1) On pourra employer une formule ascendante par quintes (n° 1) sur diverses syllabes.

2) On fera chanter la phrase entièrement sur « du - do - dou » en mesure.

3) On demandera de vocaliser la phrase sur « u » et « o ».

4) Même procédé qu'à « 3 » mais en chantant le mot « jour » sur le « ré » final.

5) Exécution en mesure avec les paroles.

Bien entendu, avant la répétition de chacune des formules ci-dessus on demandera une respiration silencieuse et profonde qui permettra de tenir le point d'orgue (sur ré) sans faiblesse.

c) Enchaînement de « a » et « b ».

Le maître chante une fois cet enchaînement.

Les enfants répètent sans difficulté.

d) « Mais elle avait un' servant' » (mesures 5-6-7).

— *Le rythme* (conférer § « a »). Cependant, peu à peu les élèves s'habituent à ce rythme brisé et le chantent avec plus d'exactitude.

— *La mélodie:* Seul le deuxième « ré » (mesure 6) risque d'être faux. Pour en assurer la justesse :

1) Dessiner au tableau le graphique n° 2 et faire remarquer que les deux syllabes de « avait » sont sur la même ligne. Guider les enfants à la baguette lorsqu'ils chantent.

2) Sur la portée (voir n° 3 du tableau). Pendant que chantent les enfants, le maître leur montre les notes à la baguette.

3)Chant avec paroles en montrant les notes sur la portée n° 3.

4) Les enfants chantent les paroles pendant que le maître les dirige normalement en battant la mesure.

e) « Qu'aurait, qu'aurait, qu'aurait voulu ».

Comme dans tout fragment mélodique de ce genre, la répétition rigoureuse du son sera difficile à obtenir; les élèves ayant toujours tendance à « baisser » imperceptiblement sur chaque note répétée. Aussi est-il indispensable d'écrire les mots sur un trait parfaitement horizontal (graphique n° 4).

D'autre part, le maître tiendra la main strictement immobile pendant ces répétitions.

Enfin, une direction nette, légère et précise est indispensable pour garder son ironie à la répétition.

Comme nous l'avons signalé à la phrase « b », une respiration silencieuse et rapide sera prise avant cette série de « sol » afin de les maintenir à la même hauteur.

f) Enchaînement de « d » et « e ».

Exiger :

— la respiration entre « servante » et « qu'aurait »;

— la nuance « piano subito » à la mesure 7 (qu'aurait).

On obtiendra facilement cette opposition par un simple geste de la main et surtout en raccourcissant au maximum l'amplitude du mouvement en battant la mesure.

g) Enchaînement a-b-d-e.

h) « Etre aussi jolie comme elle
Elle a pas pu » (mesure 9-10-11-12)

Le début de la phrase étant analogue à « d », seul l'enchaînement des quatre notes terminales reste à travailler. Cette conclusion toute naturelle n'offre aucune difficulté.

Pour obtenir un rythme exact de l'ensemble de ce fragment, il suffira:

1) de battre la mesure fermement;

2) de faire escamoter la syllabe muette de « ell' » (mesure 11, 1er temps);

3) de faire bien attaquer le second « elle » avec un accent.

En observant ces recommandations, en ne ralentissant pas le mouvement, on obtient une exécution correcte de « h ».

i) Enchaînement d-e-h.

j) Enchaînement de la mélodie entière.

k) Mise en place des nuances du 1er couplet.

« Dedans... dame » mezzo forte.

« Cent fois... jour » crescendo pour aboutir forte.

« Mais elle avait un' servante » mezzo forte.

« Qu'aurait... voulu » piano subito .

« Etre aussi... belle » mezzo forte.

« Ell' a pas pu » forte.

IV. Couplets.

Les six couplets sont très variés et ne souffrent aucune hésitation. Il importe donc qu'ils soient parfaitement sus de mémoire avant d'en aborder l'adaptation musicale.

Couplet 2 : Très décidé. Accentuer la différence d'intonation entre la jeune et impatiente soubrette et l'apothicaire malicieux mais plus bien jeune.

Couplet 3 : Un peu sentencieux mais aussi « finaud » et amusé. Les derniers mots « ça c'est certain » sont lancés d'un ton très décidé.

Couplet 4 : Le mouvement sera un peu détendu.

Le ton est celui d'une narration mettant en valeur actes et objets importants.

Couplet 5 : Il se divise nettement en deux parties.

Les deux premières lignes sont toutes simples; les quatre dernières animées : l'interlocuteur s'esclaffe, éclate de rire, quelle surprise de rencontrer un pareil tableau.

Couplet 6 : Chaque ligne reflète une idée nouvelle :

Précipitation de la servante.

Emoi interrogatif de celle-ci.

Malice de l'apothicaire puis morale un peu sévère de celui-ci.

V. Exécution.

Grâce à la division de la classe en plusieurs groupes, on peut obtenir beaucoup de diversité.

Toutes les phrases impersonnelles peuvent être chantées par la classe entière (couplet 1, 1re phrase du 2e couplet, couplet 4, 2 lignes du couplet 5, 1re ligne 6e couplet).

Trois groupes de 5 ou 6 élèves se détacheront tour à tour pour donner les répliques:

1) la servante;

2) l'apothicaire;

3) l'ami (e).

Il va sans dire que s'il s'agit d'une classe mixte, les garçons personnifieront l'apothicaire.

Selon le nombre de filles ou de garçons on peut envisager au 5e couplet que c'est « un » ou une « ami » (e) que la servante rencontre. S'il s'agit d'une école de filles, aux voix les plus claires reviendra le rôle de la soubrette; aux voix les plus corsées, celui de l'apothicaire.

VI. Place dans une fête.

Convient à toutes les fêtes sauf celles de plein air. Ce chant apportera une note de franche gaîté dans les distributions de prix. Il s'accommode de costumes simples et légèrement caricaturaux :

l'apothicaire : en noir ou couleur très foncée, barbiche grisonnante, lunettes anciennes;

la servante : chemisette blanche à manches courtes et bouffantes froncée autour du cou par un étroit lacet de velours noir; corselet très foncé (noir de préférence); jupe paysanne en cretonne imprimée assez claire, assez courte et bien froncée;

l'ami (e) : jeune, *simple,* habillé avec goût mais sans luxe.

la dame : très élégante, robe à paniers, perruque avec boucles, époque Marie-Antoinette, quelques bijoux.

Si l'on envisage de faire mimer ce chant, il faut prévoir deux fillettes de même taille pour le rôle de la servante :

1) costume indiqué ci-dessus jusqu'au 3e couplet;

2) jupe blanche, corselet vert, figure barbouillée de noir aux couplets 4-5-6 (suivre les indications du texte).

Le fond de la scène peut être divisé en deux décors très simples :

à droite : l'appartement de la dame avec simulacre de cheminée Louis XVI, pendule, vases, un ou deux fauteuils;

à gauche : au fond et sur les côtés, toile peinte représentant des étagères portant d'anciens bocaux de pharmacie; comptoir sommaire et encombré derrière lequel se tient l'apothicaire (une grande caisse suffit pour simuler ce comptoir);

la rue : fin du couplet 4 et couplet 5 : sur le devant de la scène.

Seuls les quatre personnages évoluent sur scène; les groupes de chanteurs indiqués au chapitre « exécution » étant au pied de l'estrade sur le côté.

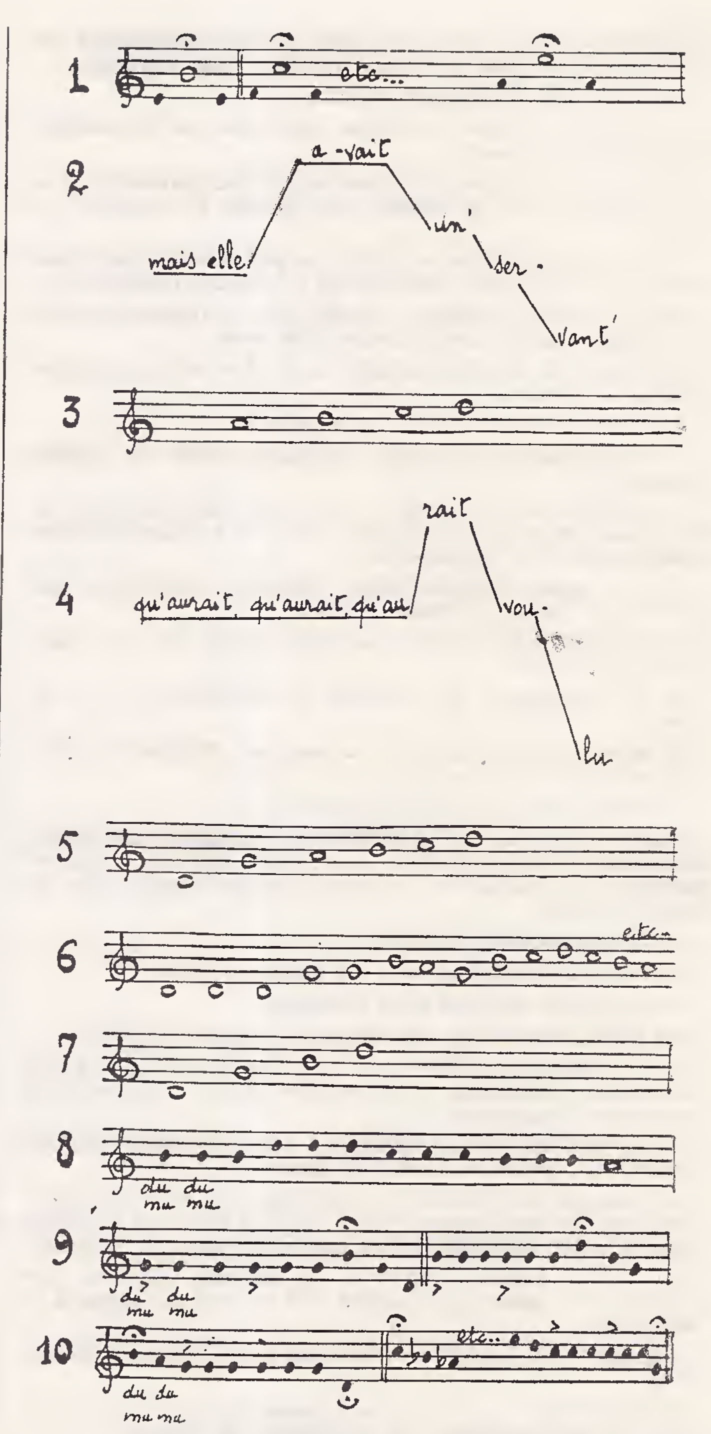
EXERCICES POUVANT ETRE TIRES DU CHANT

I. Lecture des notes.

A cette période de l'année, les enfants doivent connaître toutes les notes figurant dans cette mélodie qui ne comporte aucune altération. Il n'est évidemment pas question de la mesure, ni même d'une transformation quelconque de celle-ci à trois temps.

Cet exercice de lecture chantée sera pratiqué de deux manières :

1) sur la portée (n° 5 du tableau); le maître montre successivement les notes du chant sans omettre les répétitions; les enfants chantent en suivant la baguette.



2) Le chant est écrit sans mesure (n° 6 du tableau). Les élèves chantent les notes en suivant le maître qui les guide.

II. Exercices d'intonations.

Cette mélodie étant basée sur l'accord parfait de sol majeur et sur de nombreuses répétitions, il est aisé de tirer des exercices de ces deux particularités.

1) Sur l'accord de sol majeur (n° 7 du tableau).

Le maître montre une suite de notes dans un ordre quelconque : ascendant, descendant, brisé; les enfants les chantent :

a) avec leur nom;

b) sur du ou mu;

c) en les vocalisant sur « u » ou « o ».

(Pendant le travail des formules « b » et « c » les notes sont pensées mentalement.)

2) Sur les formules n°s 8 et 9 du tableau.

Répétitions avec le nom des notes.

Répétitions sur « du » ou « mu ».

3) Sur la formule n° 10 du tableau.

Répétitions sur « du » ou « mu ».

Note particulière à ce chant.

Si les voix « montent » facilement, ne pas hésiter à faire exécuter en fin de leçon la mélodie un demi-ton ou un ton plus haut.

DES PYRAMIDES AU PALAIS DE CHAILLOT

Neuf entretient avec Tasso JANOPOULO

par YVES HUCHER

Réalisation *Georges GRAVIER*

le **Mardi à 22 heures,** sur France I (Paris-Inter)

à partir du **Mardi 7 Avril**

1 - Les débuts d'une carrière
2 - Eugène YSAYE et la rencontre avec Jacques THIBAUD
3 - Premier tour du monde avec THIBAUD
4 - Les « grands » que j'ai connus et accompagnés
5 - Mes voyages avec KREISLER
6 - Avec Jacques THIBAUD et Charlie CHAPLIN
7 - Mon neveu, Georges GUETARY
8 - Adieux à Jacques THIBAUD
9 - Hommage à la jeunesse

Ces entretiens ont été réalisés à partir du livre *Notes et Anecdotes* que Tasso JANOPOULO a publié, en collaboration avec Yves HUCHER, aux Editions Pierre HORAY. Ils se rencontrent devant le micro — que le réalisateur Georges GRAVIER leur a permis d'oublier ! — et leur dialogue est l'occasion d'entendre des enregistrements aujourd'hui introuvables ou particulièrement précieux.

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

I. C. M. - 63, rue Ramey - Paris-18[e]. Dépôt légal 2[e] tr. 1959 Directeur-Gérant : A. MUSSON.